

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

BRUITS D'ARCHIVES: LES ARCHÉFICTIONS COMME MODÈLE DE
RÉACTUALISATION D'ARCHIVES CINÉMATOGRAPHIQUES FAMILIALES
EN PROJECTIONS *IN SITU*

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
DANIELLE RAYMOND

MARS 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.10-2015). 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

J'aimerais tout d'abord remercier, Mario Côté et Joanne Lalonde pour leur grande générosité et leur soutien indéfectible à la direction de recherche-crédation pendant mon parcours au Doctorat en études et pratiques des arts. Je veux leur exprimer toute ma gratitude pour leur disponibilité, leur bienveillance, mais aussi pour le profond respect porté à mon égard et à mon rythme de travail. Le dynamisme et l'énergie tonifiante qui les caractérisent ont eu des effets positifs bien au-delà de la recherche à l'Université et de la carrière d'artiste. Ce fut un réel plaisir de les côtoyer et d'échanger avec eux pendant toutes ces années. Merci, Joanne Lalonde, de m'avoir soutenue dans cette aventure ainsi qu'à Mario Côté qui m'a guidée depuis la maîtrise.

Je remercie Pierre Gosselin directeur et Isabelle Miron directrice du Doctorat en études et pratiques des arts, de m'avoir accueillie au programme à un moment charnière de ma démarche artistique et de m'avoir fait confiance.

Je remercie, Aimé Zayed, Lorraine Beaulieu et Philippe Boissonnet de la Galerie R3 de Trois-Rivières, d'avoir accueilli l'installation *Bruits d'archives* dans leur magnifique espace d'exposition bien adapté à mon type de travail sans oublier Yves Bastien, du service de l'audiovisuel, de m'avoir épaulée avec professionnalisme et empressement.

Je remercie Alain Fleischer directeur du Studio national des arts contemporains, Le Fresnoy de m'avoir appuyée dans ma démarche et de m'avoir ouvert les portes du Studio.

J'aimerais également remercier Jean-Philippe Thibault, artiste et technicien à l'École des arts visuels et médiatiques pour son soutien technique et son enthousiasme.

Je remercie le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), Figura Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, la Fondation de l'UQAM, Monsieur Daniel Chartier titulaire de la Chaire de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique ainsi que le réseau Hexagram - UQAM Centre de recherche en arts médiatiques pour leur appui financier qui m'aura permis d'élaborer cette thèse de recherche-crédation dans les meilleures conditions qui soient.

Je remercie mes enfants, Natasha et Guillaume pour leur aide et leur compréhension. Je remercie tout particulièrement mon mari Serge pour son amour, sa patience, ses encouragements au quotidien, et son ingéniosité remarquable dans l'invention du dispositif diffuseur-capteur. Je tiens à lui exprimer ma profonde gratitude pour l'appui et le réconfort procuré pendant ce long parcours et surtout de n'avoir jamais cessé de croire en moi.

DÉDICACE

À mes petites-filles, Coralie et Emma Rose.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ	xiv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I DE L'ARCHIVE À L'ARCHÉFICTION	16
1.1 Les archives, l'histoire et la philosophie	17
1.2 L'archive, l'archivistique et la création	30
1.3 L'archive et l'effet d'archive	31
1.4 L'archive et la réactivation du souvenir	37
1.5 L'archive comme départ de la fiction	40
1.6 L'archive au temps uchronique	47
1.7 Les pratiques hybrides de l'archives.....	51
CHAPITRE II DES ARCHÉFICTIONS AUX BRUITS D'ARCHIVES	60
2.1 La remédiation des archives familiales	60
2.2 Le réemploi des films d'archives.....	65
2.3 L'espace de communication des films de famille.....	79
2.4 La projection comme dispositif de création et de diffusion	90
2.5 L'expérience de la vidéo.....	105
2.6 Le montage vidéo des archéfictions	113
CHAPITRE III BRUITS D'ARCHIVES.....	118
3.1 L'espace des images	118
3.2 L'espace sonore	124

3.3 L'espace du corps	132
3.4 L'espace dialectique	138
CONCLUSION	143
ANNEXE A ARCHIVES VISUELLES INTRODUCTION.....	149
ANNEXE B ARCHIVES VISUELLES CHAPITRE 1.....	156
ANNEXE C ARCHIVES VISUELLES CHAPITRE 2.....	162
ANNEXE D ARCHIVES VISUELLES CHAPITRE 3	179
RÉFÉRENCES.....	190
BIBLIOGRAPHIE	204

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
I.1 Danielle Raymond, <i>Déraciné</i> , 1993, calcaire de l'Indiana, métal, 61 x 15 x 15 cm.	149
I.2 Danielle Raymond, <i>Fossile</i> , 1994, calcaire St-Marc, acier, béton, 150 x 50 x 50 cm.	150
I.3 Danielle Raymond, <i>Immigrant</i> , 1995, bois de flottage, bronze, barbelés, acier, racine, 75 x 15 x 7 cm.	151
I.4 Danielle Raymond, <i>Murénidés</i> , 1998, marbre multicolore de St-Ferdinand, projection de diapositives, dimensions variables.	152
I.5 Danielle Raymond, <i>Courants</i> , 2000, installation, vidéo et son, tapis, 3 moniteurs, 3 magnétoscopes 152 x 213 cm.	152
I.6 Danielle Raymond, <i>Asphyxie</i> , 2003, installation, vidéo et son, coffret de bois, pierres de rivière, 20 x 20 x 15 cm., La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, Q.C.	153
I.7 Danielle Raymond, <i>Objets-photos</i> , 2007, photographies, objets éclairés avec lampe frontale de spéléologie.	153
I.8 Danielle Raymond, <i>Dispositif diffuseur-capteur</i> , 2008, photographie et plan.	154
I.9 Danielle Raymond, <i>24 juin 2011 23h 57 minutes 58 secondes</i> , 2011, France, 4 min., français, couleur, noir et blanc, son. Le Fresnoy Studio National des arts contemporains.	155

- 1.1 Antoni Muntadas, *The File Room*, 1994, [installation]. Récupéré de :
<https://www.medienkunstnet.de> 156

- 1.2 Marcel Duchamp, (1887-1968), *La-Boîte-en-valise*, 1936-1941, [objets
divers], 40,5 x 37 x 9,5 cm. Récupéré de :
<https://centrepompidou.fr/cpv/ressource/cybq4y/razo6E5> 156

- 1.3 Marcel Duchamp, (1887-1968) *La boîte verte (La mariée mise à nue par
ses célibataires, même)*, 1934, [objets divers], 2,2 x 28 x 33,2 cm..
Récupéré de : <https://www.centrepompidou.fr/id/cj75n4y/r9ad6e/fr> 157

- 1.4 Paul McCarthy, *Assortment (The Trunks, Human objects)*, 1973-1983,
[installation], 335 x 254 x 122 cm. Récupéré de :
<https://i.pinimg.com/736x/ad/paul-mccarthy-art-music.jpg> 157

- 1.5 Christian Boltanski, *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski
entre 1946 et 1964*, 1972, [montage photographique, noir et blanc].
Récupéré de : <https://www.rudedo.be/amarant09/frankrjk/christian-boltanski-1944>. 157

- 1.6 Dominique Blain, *Elsie*, 2006, Métis, [installation *in situ*], acier,
diapositives, verre, 142 x 61 cm. (chaque lunette). Récupéré de :
<https://dominiqueblain.com> 158

- 1.7 ATSA, (Action Terroriste Socialement Acceptable), *Frag sur la Main*,
2004-2006, [compositions graphiques *in situ*]. Montréal. Récupéré de :
www.boulevardsaintlaurent.com 158

- 1.8 Naomi Kawase, *Naissance et maternité*, 2006, Japon, vidéo et film 8 mm,
couleur, son. Récupéré de : <https://www.senscritique.com/film/Naissance-et-Maternité/394190> 159

- 1.9 Jeremy Deller, *The Battle of Orgeave*, 2001, Royaume-Uni, 60 min., video
couleur, son. Récupéré de: <http://www.jeremygeller.org> 159

- 1.10 Clemens Klopfenstein, *Geschichte der Nacht*, 1979, Suisse, 63 min.,
pellicule 16 mm., noir et blanc, son, allemand. Récupéré de :
<https://www.flicker.com/photos/clemensklopfenstein/albums/> 159

- 1.11 Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford*, 1973, [montage photographique, noir et blanc]. Récupéré de : <http://curiosités.over-blog.com/2016/05/christian-boltanski.html> 160
- 1.12 Craigie Horsfiels, *Workers*, 1980, [photographies noir et blanc]. Récupéré de : <https://monovisions.com/craigie-horsfiels-workers> 160
- 1.13 Stan Douglas, *Overture*, 1986, Canada, 6 min., film 16 mm, noir et blanc, musique, projection sur écran. Récupéré de : <https://goo.gl/images/41Chvb> 161
- 1.14 Wali Raad & Atlas Group Archives, *We decided to let them say, "we are convinced", twice*, 2002, [photographies], 11 x 180 cm. Récupéré de : <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html> 161
- 1.15 Anri Sala, *Intervista*, 1998, États-Unis, 26 min., vidéo, couleur, noir et blanc, son, sous-titres français et anglais. Récupéré de : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/docannexe/image/1629/img-1.jpg> 161
- 2.1 Danielle Raymond, *Solitudes urbaines : Entre St-Zotique et Bélanger*, 2005, installation vidéographique et sonore, 12 boîtes aux lettres, 12 haut-parleurs, moniteur, lecteurs DVD, détecteur de mouvements. Salle Alfred-Pellan, Laval, Q.C. 162
- 2.2 Danielle Raymond, *Paysage mobile pace que...*, 2009, installation vidéographique et spatialisation sonore, 3 projections vidéo en boucle, 4 haut-parleurs, moniteur, sculpture. Maison de la culture Pointe-aux-Trembles, Montréal, Q.C. 163
- 2.3 Danielle Raymond, maquette de l'installation *Bruits d'archives*, 2015, bois. 164
- 2.4 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, mannequin portant le « diffuseur-capteur », harnais, têtes de trépieds, crochets, caméra vidéo, projecteur, 2 haut-parleurs, lecteur DVD, trépied (détail). 165

- 2.5 Peter Forgács, *The Danube Exodus: The Rippling Currents of the River*, 2002, États-Unis, [Installation vidéographique et sonore]. The Getty Museum, Research Institute & The Labyrinth Project/USC, Los Angeles. Récupéré de: http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main 166
- 2.6 Peter Forgács, *Letters to Afar*, 2013, États-Unis, [Installation vidéographique, musique The Klezmatics], projections, Museum of the History of Polish Jews et YIVO Institute for Jewish research. Récupéré de: http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main/installations 166
- 2.7 Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, *Inventario Balcanico*, 2000, [installation], Italie, 62 min., 35 mm., couleur, musique, intertitres français et italiens. Récupéré de : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAB498b/> 167
- 2.8 Lisl Ponger, *Passages*, 1996, [photographie], Autriche, 12 min., 35, 8, Super 8 mm., couleur, noir et blanc, allemand, sous-titres anglais. Récupéré de : <https://www.lislponger.com> 167
- 2.9 Luc Bourdon, *La mémoire des anges*, 2008, [fichier vidéo], Canada, 80 min., 35 et 16 mm., couleur, noir et blanc, extraits de films d'archives de l'Office National du Film. Récupéré de : <http://www.planetpluscanada.com/emission/P06328> 168
- 2.10 Athur Lipsett, *Very Nice, Very Nice*, 1961, [fichier vidéo], Canada, 7 min., noir et blanc, son, anglais. Récupéré de : https://www.onf.ca/film/very_nice_very_nice 168
- 2.11 Paolo Gioli, *Il volto inciso*, 1984, [photographie], Italie, 25 min., vidéo, couleur, son. Récupéré de : <http://www.paologioli.it> 169
- 2.12 Danielle Raymond, *Bruits d'archives : Sault-au-Récollet, Lac aux castors, Val-Morin*, 2015, Canada, 3min., 4 min. et 2 min., images fixes tirées des vidéos, couleur, noir et blanc, son. 170
- 2.13 Danielle Raymond, *Bruits d'archives : Rougemont, Isle-aux-Coudres, Vimont*, 2015, Canada, vidéo, 6 min., 4 min. et 4 min., images tirées des vidéos, couleur, noir et blanc, son. 171

- 2.14 Danielle Raymond, *Bruits d'archives : St-Boniface de Shawinigan, Mont-Saint-Hilaire, Saint-Sauveur*, 2015, Canada, vidéo, 3 min., 3 min. et 1 min., images tirées des vidéos, couleur, noir et blanc, son. 172
- 2.15 Danielle Raymond, *Bruits d'archives : Mille-Isles*, 2015, Canada, vidéo, 2 min. 50 sec., couleur, noir et blanc, son. 173
- 2.16 Robert Lepage et Ex Machina, *Moulin à images*, 2008, [Spectacle son et lumière sur les silos de la Bunge], Ville de Québec, Q.C. Récupéré de : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Moulin_à_images 174
- 2.17 Michal Rovner, *Makom IV*, 2011, Cour Napoléon, pierres, *Fragments*, 2011, Antiquités orientales, salle C et D, vitrine, 7 pierres et video projections, *Fresco Louvre*, 2011, Louvre médiéval, vidéo projections, *Restoration of Louvre*, 2011, Louvre médiéval, vidéo projections. Musée du Louvres, Paris. Images tirées de : Rovner, Michal, 2011, *Michal Rovner : Histoires, Histories*, Allemagne : Steidl. 175
- 2.18 Alain Fleischer, *Autant en emporte le vent*, 1979, projection sur les pales d'un ventilateur en mouvement, film 16 mm., couleur. Image tirée du catalogue : Fleischer, A., Arasse, D., Bullo, É., Dagen, P., Damisch, H., Didi-Huberman, G., ... Semin, D. *Alain Fleischer : la vitesse d'évasion*. Paris : Léo Scheer, Centre Pompidou, Maison européenne de la photographie, p. 48. 176
- 2.19 Alain Fleischer, *À la recherche de Stella*, 1995, installation-projection, images fixes en couleur, projecteur, voile noir, miroirs. Image tirée du catalogue : Fleischer, A., Arasse, D., Bullo, É., Dagen, P., Damisch, H., Didi-Huberman, G., ... Semin, D. *Alain Fleischer : la vitesse d'évasion*. Paris : Léo Scheer, Centre Pompidou, Maison européenne de la photographie, p. 293. 176
- 2.20 Alain Fleischer, *La nuit des visages*, 1995, projection *in situ*, images fixes en couleur. Image tirée du catalogue : Fleischer, A., Arasse, D., Bullo, É., Dagen, P., Damisch, H., Didi-Huberman, G., ... Semin, D. *Alain Fleischer : la vitesse d'évasion*. Paris : Léo Scheer, Centre Pompidou, Maison européenne de la photographie, p. 233-235. 177

2.21	Bill Viola, <i>Inverted Birth</i> , 2014, 8 min. 22 s., projection video HD en couleur sur écran. Récupéré de : http://viedesarts.com/article1274-Bill-Viola	178
2.22	Michelle Citron, <i>Daughter Rite</i> , 1978, 53 min., 35 mm., couleur, son. Récupéré de : https://www.wmm.com/catalog/film/daughter-rite	178
3.1	Danielle Raymond, <i>Bruits d'archives</i> , 2015, 14 min. 41 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo <i>Isle-aux-Coudres</i> , projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C., photo : Philippe Boissonnet.	179
3.2	Danielle Raymond, <i>Bruits d'archives</i> , 2015, 14 min. 41 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo <i>St-Boniface de Shawinigan</i> , projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C.	180
3.3	Danielle Raymond, <i>Bruits d'archives</i> , 2015, 6 min. 22 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo <i>Vimont</i> , projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C.	181
3.4	Danielle Raymond, <i>Bruits d'archives</i> , 2015, 14 min. 41 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo <i>Lac aux castors</i> , projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C.	182
3.5	Danielle Raymond, <i>Bruits d'archives</i> , 2015, 12 min. 49 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo <i>St-Hilaire</i> , projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C. ...	183
3.6	Danielle Raymond, 2014, Montréal, collection de l'artiste.	184
3.7	Danielle Raymond, <i>Bruits d'archives</i> , 2015, 12 min. 49 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo <i>Rougemont</i> , projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C. ...	185
3.8	Max Neuhaus, <i>Time Square (1977-1992)</i> , 2012, [Installation sonore permanente], New York, Dia for the Arts, photographie : Danielle Raymond.	186

- 3.9 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, 3 min. 17 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo *Burlesque*, projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C. .. 187
- 3.10 Danielle Raymond, *Territoire de résonances*, 2005, 2 min. 30 s., installation vidéographique et sonore, vidéo en boucle, couleur, son, (vue d'ensemble, vue partielle et détail), Galerie Verticale, Laval, Q.C. 188
- 3.11 David Claerbout, *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932*, 1998, [image fixe], 10 min., projection vidéo en boucle, noir et blanc. Présenté en 2007, Musée des beaux-Arts de Montréal, Q.C.
Récupéré de: <https://davidclaerbout.com> 189
- 3.12 David Claerbout, *Untitled (Le Moment)*, 2003, [image fixe], 2 min., 55 s., vidéo en boucle, couleur, son. Présenté en 2007, Musée des beaux-Arts de Montréal, Q.C. Récupéré de:
moisdelaphoto.com/artistes/davidclaerbout.com 189

RÉSUMÉ

Cette thèse propose la genèse et l'aboutissement d'un travail de recherche et de création. J'examine l'horizon et les rapports conceptuels entre les notions d'archive, de trace et de mémoire en évoquant les considérations philosophiques de Paul Ricœur, de Jacques Derrida et de Michel Foucault. Cette réflexion conduit à la formulation du néologisme *archéfiction*. Ce terme vient nommer l'enjeu théorique qui fonde les créations vidéo que je réalise. Il s'agit d'une réactualisation d'authentiques scènes anciennes intégrées dans de véritables lieux d'inscription contemporains, dans laquelle la narration est fragmentée et non linéaire, dans le but d'inciter le spectateur à la rêverie. C'est par la redécouverte d'une boîte renfermant la collection d'archives cinématographiques familiales des années 1950-1960, que j'ai cherché intentionnellement dans mon passé des images et des sons à réactiver afin de raconter mon histoire. Les questions que soulève cette thèse proviennent de l'intention de comprendre les mécanismes du rappel du souvenir dans la mémoire et le rôle que peuvent jouer les archives filmiques familiales dans un processus créatif qui vise à donner une forme tangible aux mouvements de la mémoire. Puisque mes archives ont traversé le temps, de quelle mémoire sont-elles porteuses ? Est-ce possible de les réactiver et de les intégrer dans un contexte d'art contemporain et ainsi voir apparaître un nouveau sens ? Que réactualise le réemploi de ces documents dans une œuvre expérimentale et le regard porté sur eux au fil du temps ?

Cette thèse s'appuie aussi sur les notions de remédiatisation, de l'espace de communication des films de famille et du moyen de la projection comme dispositif de création et de diffusion. Je décris et commente l'utilisation du dispositif « diffuseur-capteur », comme l'outil essentiel fabriqué spécifiquement pour *Bruits d'archives* et qui a permis de produire les archéfictions.

Le cheminement de ma recherche-crédation s'est organisé sous le mode heuristique. J'ai intégré tout au long du travail des éléments théoriques, historiques et artistiques qui se trouvent en dialogue avec ma pratique et qui suggèrent quelques pistes d'interprétations.

Mots clés : archéfictions, archives, archives cinématographiques familiales, arts visuels et médiatiques, fiction, mémoire, réactualisation, remédiatisation, vidéo.

INTRODUCTION

Cette thèse prend son origine dans le prolongement d'un rêve : celui de m'engager dans une recherche-création à l'Université qui concilie créativité, pensée critique, collégialité et dépassement de soi. Avec sincère étonnement, ma démarche artistique s'est développée activement. En 1993, mes débuts en sculpture sur pierre (figures I.1 I.2, I.3, voir Annexe A) m'ont rapidement conduit à réfléchir à la mise en espace des pièces que je produisais. Graduellement, j'ai intégré naturellement la photographie, la vidéo et le travail sonore (figures I.4, I.5, I.6, voir Annexe A) pour accompagner les œuvres et ainsi créer des installations. J'inscrivais désormais ma démarche dans le champ des arts visuels et médiatiques.

Ma pratique artistique intègre la vidéo, l'art sonore et l'écriture. Depuis 2005, je puise ma matière première dans une abondante banque d'archives cinématographiques familiales personnelles, remédiatisées, qui remontent aux années 1950-1960. Mon travail consiste à réactiver cette collection d'images en des projections *in situ*. Je cherche des espaces propices qui servent de lieux d'inscription pour réactualiser mes archives et les ouvrir sur de nouvelles histoires repensées. Mon approche est poétique, je compose avec ce qu'il reste d'images de gens disparus et d'activités humaines qui se sont transformées.

Cette thèse recherche-création découle de la rencontre de deux champs d'intérêt déjà visibles dans mon travail. J'ai développé une curiosité pour les notions d'archives et de mémoire et éprouvé, à chaque instant de la création, un grand enthousiasme pour

l'image en mouvement, l'ambiance et leurs dimensions affectives. Dans ma démarche actuelle, je cherche à ouvrir ces notions à un contexte plus large qui inclut la fiction. Car chaque rappel de souvenirs réactive de nouvelles configurations révélant ainsi leurs différentes facettes. On se remémore des bribes d'événements, parfois des paroles ou certaines atmosphères.

Au début de ma recherche-crédation, l'intérêt à comprendre le fonctionnement des souvenirs dans la mémoire était prépondérant. Connaissant les vertus de la marche pour stimuler l'hippocampe et les structures corticales, je m'imaginai déambuler dans le paysage et voir apparaître les souvenirs de ma petite enfance sous la forme d'images fragmentées vibrantes de vie comme dans un rêve. Je voulais trouver un moyen de mettre en forme cette réapparition fragile et éphémère des évocations du passé.

La question de la méthodologie

Je considère le travail de création comme un lieu de savoir. Il émerge d'une méthodologie de recherche heuristique, car dans mon cas, j'effectue des allers-retours « [...] entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et l'objectivité conceptuelle (compréhension) » (Craig, 1978, cité dans Gosselin et Le Coguic, 2006, p. 29). Je réfléchis au réemploi d'archives dans ma pratique et je structure la problématique de recherche à partir de récits consignés dans un journal de bord. Je note mes observations pendant les projections des images anciennes dans le lieu où elles se ravivent. Je consigne minutieusement les détails du patient découpage des plans, du montage des séquences et des captations sonores. Certes, il y a une porosité entre le monde et la recherche-crédation, car l'approche heuristique relève d'un processus

intérieur. Il me permet de découvrir la nature et le sens de mon expérience avec les documents d'archives. J'observe minutieusement les séquences d'archives et je retiens des passages significatifs. Ensuite, je cherche des lieux possibles et appropriés pour projeter les images anciennes. Je m'attarde longuement au montage des plans pour saisir l'instant prégnant et je cherche les sons propices à créer une ambiance liée parfois aux images d'archives, ou par moments, aux lieux qui les accueillent. L'installation *Bruits d'archives*, faisant l'objet de cette thèse, présente la construction d'une nouvelle archive subjective tel un matériau malléable ouvrant sur une potentialité offerte à la création vidéographique expérimentale. De plus, dans cette thèse, j'utilise la description analytique de pratiques artistiques contemporaines qui sont en dialogue avec mon travail pour décrire les stratégies employées dans ma pratique.

Contemplation active et mémoire à l'œuvre, cette recherche-crédation suscite une réflexion sur la question du temps, de la fragilité et de l'éphémérité autant en amont que dans le sillage de la réalisation de l'œuvre *Bruits d'archives*. Puisque mes archives cinématographiques familiales ont traversé le temps, de quelle mémoire sont-elles porteuses ? Est-ce possible de les réactiver et de les intégrer dans un contexte d'art contemporain et ainsi voir apparaître un nouveau sens ? Que réactualise le réemploi de ces archives familiales et le regard porté sur elles au fil du temps ?

De ce point de vue, j'affirme que mes archives génèrent des affects, elles ont valeur de vérité, mais elles ne sont pas la vérité. Pour rendre compte de la complexité du lien entre affect et représentation, j'ai créé le néologisme *archéfiction*, contraction des mots *arkhē* en grec qui nomme l'origine, le fondement ou le commencement et le mot fiction. Il articule les notions de présence et d'absence, de mémoire et d'oubli, dans lesquelles des faits réels ou fictifs sont soumis à une traversée temporelle de l'image en mouvement. Les archéfictions sont des traces, des mouvements, de la matière et un

espace pictural qui expriment leur rapport avec le temps. Ce terme vient nommer l'enjeu théorique qui fonde les créations vidéo que je réalise. Il s'agit de la réactualisation de scènes réelles anciennes, dans des lieux d'inscription réels contemporains et dans lesquels la narration est fragmentée, non linéaire, dans le but d'inciter le spectateur à la rêverie.

Le moteur de mon activité créatrice se traduit dans cet engagement personnel dans le travail avec le corpus d'archives jusqu'à la réception de l'œuvre. Cette conduite s'exprime par la création de vidéos qui réactualisent et réinterprètent des activités sociales et familiales que nous avons vécues à divers moments de notre vie et une possibilité de les présenter à un public invité à ressentir des émotions et des affects. Travailler avec mes archives familiales dont la matérialité s'est transformée graduellement avec le temps relève d'une préoccupation esthétique, mais aussi de l'importance de transmettre et partager une mémoire collective. Par le maintien d'une attention focalisée sur la manière de projeter les archives dans leurs lieux d'inscription, je suis à ces moments, tout yeux tout oreilles au hasard du tournage. Je perçois ces effets comme des événements singuliers à filmer.

L'origine du projet : entre recherche et création

Il y a quelques années, mon père a jeté une boîte aux ordures. Intriguée par le contenu de celle-ci, j'y ai trouvé un projecteur Eumig Phonomat P8, une caméra portative Eumig 8mm, une colleuse Hollywood 8-16 mm, des bobines de film, des photos et quelques objets hétéroclites que j'ai récupérés et rangés. Puis, un jour, retrouvant cette boîte par hasard, j'ai cherché à comprendre le travail de symbolisation que ces objets

conservés permettraient d'opérer. Je les ai photographiés avec pour seul éclairage une lampe de poche frontale, du type utilisé en spéléologie, fixée au-dessus de la lentille de la caméra (figure I.7, voir Annexe A). Filmer dans l'obscurité semblait être le contexte idéal d'accueil des images souvenirs, une façon de faire surgir de la pénombre les images enfouies. Quelques semaines plus tard, j'entreprenais fébrilement un projet de création vidéo qui intégrait quelques séquences d'archives familiales, tout en ignorant où pourrait mener une telle démarche. Je savais que les archives cinématographiques et photographiques, traces de divers événements familiaux généralement captées par des amateurs, devenaient des souvenirs plus ou moins vivaces que l'on conservait pour soi. Pourtant, ces images singulières étaient liées à une certaine histoire et à des affects indissociables d'un contexte autobiographique. Elles étaient pourvues d'un regard et d'un choix esthétique bien subjectif, celui de mon père. Il exerçait le métier de photographe professionnel de mode pour le magasin Eaton établi à Montréal en 1925. Son travail consistait, entre autres, à créer de la photographie publicitaire pour les journaux de l'époque tels que *La Presse*, *The Gazette* et *The Montreal Star*.

Pour l'artiste chercheuse que je suis devenue, mes films de famille se sont transformés en archives et malgré leurs conditions d'entreposage inadéquat elles s'étaient conservées, enroulées sur des bobines par petites séquences. Avec un désir pressant de revoir ces archives, je les ai toutes numérisées. J'ai offert à mon père, pour son quatre-vingtième anniversaire, une version remédiatisée des courts films qu'il avait tournés. Très ému, il revivait en quelque sorte les divers événements réactualisés par ces images. J'observais la réaction de certains membres de la famille et j'étais surprise de constater que ces images avaient plus ou moins d'importance pour eux, car ils ne s'y retrouvaient pas. D'autres étaient amusés des péripéties des gens filmés et se rappelaient leurs traits de personnalités. Ensuite, j'ai démêlé ce que mon père avait tourné avant ma naissance et après mon arrivée dans la famille. Ce découpage était fondamental, il délimitait un moment charnière de ma vie et il était un moyen de réaliser comment la vie s'était

déroulée avant mon arrivée. Je voulais examiner et comprendre le contexte familial d'accueil et découvrir comment ma venue tant attendue avait pu transformer des vies : je voulais aller au fond des choses.

Enfant, j'ai été confiée à l'adoption. Je n'étais pas la seule dans cette situation, car à la fin des années 1950, selon Chantal Quesney (2010), on estime qu'il y a eu au Québec entre 825 et 975 adoptions par année (*Ibid.*, p. 567). Les couples trouvaient réponse à leur besoin d'enfant à l'intérieur de quelques semaines, mais devaient affronter un délai de six mois avant que l'adoption puisse être légale. Les futurs parents adoptifs considéraient l'enfant comme le leur dès qu'ils l'emmenaient à leur demeure et le délai prévu par la loi était vécu avec beaucoup d'inquiétude. Mes parents ont péniblement supporté cette attente cruelle.

Le défi identitaire que soulève ce phénomène renvoie à la problématique du secret. Il visait à régulariser une identité familiale fondée sur une filiation recomposée. Le passé de l'enfant adopté était tenu dans le secret ainsi que le caractère recomposé de la nouvelle filiation parce qu'à cette époque, la société encourageait l'idée d'une identité familiale unifiée. S'opposant à garder le secret, mon père-photographe adoptif me révéla dès l'âge de 6 ans quelques informations. Les Sœurs de Miséricorde lui ont révélé, apparemment, peu de choses. Mais je me souviens qu'enfant, on me disait douée d'une mémoire prodigieuse. Peut-être avais-je ainsi voulu dresser ma mémoire, la dompter, en réaction à la perte de tous les souvenirs de ma petite enfance ? Je me rappelle que je m'efforçais de me souvenir de tout, de retenir des paroles et des informations entendues lors de conversations familiales. Plus tard, cette hypermnésie me serait utile pour raconter à mon tour ma propre histoire, pour détricoter cet écheveau complexe de filiations.

Puisé à même mon expérience personnelle, mon projet artistique s'inscrit dans cette démarche où j'ai entrepris il y a plusieurs années la recherche de mes racines biologiques. Comme l'ont fait mes parents adoptifs en me choisissant à la crèche, je les ai, à mon tour, choisis délibérément et je les reconnaissais comme étant ma véritable famille. Elle était un ancrage identitaire et un rempart solide pour faire face à l'indéterminisme de la vie.

C'est pourquoi les petits films d'événements familiaux tournés par mon père sont une preuve matérielle d'un passé révolu, mais ils déclenchent aussi un processus d'interprétations affectives. Je me rappelle avoir été étonnée de ma réaction au moment où je revoyais ces images. C'est en éprouvant une certaine distance réjouissante que ces images me conduisaient à la recréation de nouveaux récits fictionnels.

M'approprier ces archives cinématographiques familiales et travailler à partir de ces dernières signifiait pour moi œuvrer avec un matériau sur lequel j'avais une emprise. Les événements auraient pu se passer de différentes façons, mais j'étais consciente de la chance qui m'accompagnait dans la vie. Cette expérience extraordinaire amenait des réflexions philosophiques et sociales. En tant qu'artiste, les connaissances nouvellement acquises se sont retrouvées dans ma pratique. Je me permettais de créer des fictions à partir d'images d'archives personnelles et d'ajouter des morceaux de réel puisés à ma mémoire des lieux, des personnes rencontrées et des événements célébrés au fil des ans. Je voulais mettre en images la sensation puissante ressentie d'être enracinée. Le philosophe Paul Ricœur (2000) écrit ceci à propos des traces mnésiques :

Comme il a été dit, la notion de trace ne se réduit ni à la trace documentaire ni à la trace corticale; l'une et l'autre consistent en marques « extérieures » quoiqu'en des sens différents : celui de l'institution sociale pour l'archive, celui de l'organisation biologique pour le cerveau; reste la troisième sorte d'inscription,

la plus problématique, mais la plus importante pour la suite de notre investigation; elle constitue dans la persistance des impressions premières en tant que passivités : un événement nous a frappés, touchés, affectés et la marque affective demeure en notre esprit. (*Ibid.*, p. 554)

Plusieurs années après, mes archives familiales sont toujours chargées d'affects. Les pellicules se sont modifiées peu à peu avec le temps, mais elles demeurent des documents fragiles et éphémères qui continueront leur transformation au courant des prochaines années. Je me suis permis l'appropriation des pellicules cinématographiques oubliées dans la fabuleuse boîte retrouvée. Puis, j'ai décidé de réemployer ces archives dans une nouvelle proposition artistique et de les ouvrir sur la fiction.

Derrida (1995-2008) formule que l'archive pointe l'insuffisance de la mémoire, que tout vivant, toute expérience, tout rapport à l'autre laisse une trace. Je me suis approprié les archives cinématographiques tournées par mon père. J'ai répété la trace comme un geste ou un mouvement dynamique en créant les archéfictions. Ce processus a relativisé la fonction d'auteur, son aspect mémoriel et émotionnel. Bien que cette fonction soit attribuée à mon père qui au départ a filmé et imaginé les scénarios, j'ai fait passer ces séquences du côté des arts visuels. J'ai voulu ouvrir l'horizon de ces archives et les évoquer sous le mode de la contemplation. Pour cela, il fallait trouver de nouveaux lieux d'inscription.

Tout en conservant mon intérêt pour l'anodin, le quotidien, la fragilité de la vie, je voulais créer une archive seconde. Les archéfictions sont de l'ordre de l'archive-comme-œuvre telle que soutenue par Christophe Kihm (2010). Elles sauvent quelque chose comme le fait Christain Boltanski (1972-2000) et les enracinent dans le présent comme le fait le duo d'artistes Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi (2000).

Le travail de recherche-création m'a permis de redécouvrir mes archives, d'identifier les personnes et les lieux. Avec un regard libre, distancié et curieux, je souhaitais faire revivre ces images de mémoire en des images sensibles, chargées d'affects et les inscrire dans de nouveaux lieux. Je constatais que mes documents déployaient la chaleur du procédé traditionnel de l'argentique. Le grain de la pellicule et le mouvement des êtres filmés vibraient ensemble dans des variations lumineuses. L'inversion des couleurs semblait être une stratégie capable de renforcer le sentiment d'ambigu  it   des scènes muettes. En termes techniques, les ombres étaient plus visibles dans l'image inversée.

Puis, des questions surgissaient de la pratique du réemploi de mes documents. Les archéfictions constituaient une façon personnelle de faire apparaître des souvenirs et de réunir les réels passé et présent. Se trouvaient-elles dans le prolongement d'une quête de vérité recevable pour d'autres que moi ?

Lorsque j'examinais mes scènes d'archives, je tentais de découvrir l'émergence de récits tacites, d'observer les expressions faciales et corporelles qui pouvaient traduire un sentiment ou un état d'esprit. J'ai trouvé un objet unique qui s'inscrivait dans un discours sur le temps tels une œuvre d'authenticité et un geste de mémoire mis en place par mon père. Les archéfictions apportaient un surplus et formaient une œuvre vidéographique expérimentale. Jacques Aumont (2011) affirme que :

Comme les êtres vivants, les images ont aussi une vie posthume, parfaitement imprévisible. [...]. Il existe dans toute image des puissances, que l'on peut analyser, mais qui, en dernier ressort, sont des dynamismes, des vitesses, des glissements qu'il n'est possible de rationaliser qu'à la condition de négliger leurs effets. (*Ibid.*, p. 165-166)

Dans cet ordre d'idées, les archéfictions disposent de cette puissance évocatrice qui repose sur des représentations archétypales que nous reconnaissons et dans lesquelles nous nous reconnaissons. Nous avons probablement tous vécu des événements familiaux semblables. Les archéfictions m'ont permis de rapporter ces moments de la quotidienneté dans notre présent. J'éprouvais le besoin de faire revivre ces instants du passé et de les réinscrire sous un mode poétique. Je souhaitais offrir un point de vue intime, simple et naturel de ces événements qui ont déclenché, chez mon père et moi, le besoin de filmer. Malgré le temps et les conditions peu favorables à leur conservation, les bobines de pellicules 8mm ont supporté la projection indispensable pour leur numérisation. À ce moment, la dimension matérielle de l'archive familiale était très importante, car je souhaitais retrouver, de façon assez fidèle, les quelques souvenirs des projections en famille. Ce qui m'a le plus étonnée c'est l'émotion ressentie à la première relecture. Elle a laissé doucement sa place à une objectivité relative avec laquelle je revoyais ces scènes. Je réalisais que les images étaient marquées par le temps, qu'elles ne représentaient que du temps, un intervalle émotif et réaliste entre l'enfance et la vie adulte.

Présenter mes archives personnelles c'était reconnaître le travail de mon père, le transmettre et l'ouvrir sur d'autres interprétations. Les archéfictions, quant à elles, m'ont permis de constater l'importance de la connaissance de soi et celle de l'autre. Ces documents réactivés possédaient une double fonction d'enregistrement soit celle des faits et des discours de ce temps passé et celle de poser sur elles un regard neuf. Ma pratique se mettait en dialogue avec certaines pratiques du réemploi des images dans les arts visuels et médiatiques. Par ma démarche artistique, je me suis réapproprié un objet d'archives. Je l'ai réactivé dans un contexte d'arts visuels et médiatiques par le biais d'un dispositif de projection singulier utilisé comme l'outil spécifique de mon travail de création.

Le dispositif diffuseur-capteur : un outil singulier

Curieuse du fonctionnement du mécanisme de la mémoire, j'espérais capter la réapparition du souvenir. Je croyais que la déambulation dans les paysages urbains ou naturels était un des moments privilégiés pour raviver les souvenirs. Je désirais mettre en forme cette idée captivante voulant que des souvenirs puissent possiblement réapparaître lors de mon passage dans le paysage. Pour mettre en œuvre ce procédé, j'ai créé et conçu un dispositif inusité articulant une caméra et un projecteur vidéo, que j'ai appelés *l'appareil diffuseur-capteur* (figure I.8 voir Annexe A). Ce dispositif m'a permis de projeter des images en mouvement (les archives) dans un paysage et de les enregistrer en même temps. Il a été conçu pour simplifier l'assemblage d'une caméra vidéo et d'un projecteur que l'on fixe l'un au-dessus de l'autre. Grâce à l'attache articulée reliant les appareils, je pouvais contrôler le cadrage des images projetées, l'angle de la projection, l'angle de la caméra ainsi que ses mouvements tels que les panoramiques horizontaux, verticaux et les travellings. Ce dispositif a été mis au point pour le porter sur soi et permettre de déambuler dans les lieux aisément. Il peut aussi être fixé sur un trépied si la situation l'exige.

Une deuxième version du dispositif a été utilisée spécialement pour un atelier de création vidéographique au Studio national des arts contemporains, Le Fresnoy. Avec les précieux conseils d'Alain Fleischer et de Benoit Labourdette¹, j'ai pu me procurer un pico projecteur de qualité, fonctionnant à piles.

¹ Benoit Labourdette est cinéaste, pédagogue et expert en nouveaux médias. Il partage aimablement ses ressources pédagogiques, culturelles et techniques avec d'autres artistes.

La vidéo intitulée *24 juin 2011, 23 heures, 57 minutes, 58 secondes* (2011) (figure I. 9 voir Annexe A) a été entièrement réalisée pendant mon séjour au Studio national des arts contemporains, Le Fresnoy. Dans cette vidéo, une femme marche seule dans les rues de Tourcoing. Elle est accompagnée d'images² projetées sur les murs de la ville au clair de lune. La femme se rappelle quelques souvenirs épars, prêts à disparaître. Le dispositif de projection a été dissimulé sous ses vêtements.

L'installation *Bruits d'archives*

Il n'y a pas que l'aspect de création dans la démarche artistique, il y a aussi la présentation publique d'une œuvre achevée. Tout au long de la recherche-crédation, l'importance de communiquer avec le spectateur était essentielle. J'ai considéré cet aspect à chacune des étapes de la réalisation de l'œuvre *Bruits d'archives* faisant l'objet de cette thèse. Je souhaitais que le spectateur fasse, tout comme moi, un acte d'appropriation qui redonne vie et sens à ce patrimoine, mais aussi qu'il en éprouve les affects.

L'œuvre *Bruits d'archives* est l'installation vidéographique et sonore qui a été présentée à la Galerie R3 de l'Université du Québec à Trois-Rivières en mars 2015 dans le cadre de ma recherche-crédation au Doctorat en études et pratiques des arts. Elle a permis de créer des liens émotionnels et conceptuels avec les spectateurs et les

² Les images proviennent de ma banque d'archives familiales personnelles. Des scènes ont été remontées en séquences montrant des personnages filmés sur les balcons et escaliers de la rue Saint-Denis à Montréal.

événements de l'époque des années 1950 et 1960. L'œuvre rappelait les choses oubliées et les rendait présentes à l'esprit. *Bruits d'archives* était un véhicule de mémoire qui interpellait les spectateurs déambulant dans l'espace de l'installation. Elle mettait en scène des objets immatériels, projetés par la lumière qui s'inscrivaient bien dans un contexte d'art actuel. Quelques vidéos tirées de *Bruits d'archives* ont fait aussi l'objet de programmations lors de festivals et trouvaient leur place parmi d'autres œuvres vidéographiques. Cette interconnexion participait à l'exploration de problématiques touchant à la mémoire et à l'oubli, mais aussi le réemploi de matériel existant pour proposer de nouvelles histoires.

Concepts, moyens et objectifs : les divisions de la thèse

Cette thèse de recherche-crédation se présente en trois chapitres. Le premier chapitre examine la correspondance entre les termes archive et archéfiction et les rapports conceptuels entre archive, trace et mémoire. J'étudie l'horizon définissant l'archive et les perspectives philosophiques de Paul Ricœur (2000) sur la mémoire et l'oubli. Puis, Jacques Derrida (1995-2008) qui distingue l'archive de l'idée liée à l'expérience de la mémoire et du retour à l'origine. J'expose par la suite, les considérations de Michel Foucault (1969) quant à la puissance du jeu de règles des pratiques discursives ainsi que l'apport de Christophe Kihm (2010) qui propose la création d'une archive seconde. Je mets en évidence un ensemble d'enjeux reliés à la pratique de l'archive-comme-œuvre.

Puis, suivant la trajectoire d'Edmond Couchot ((2007), je m'intéresse à la temporalité des images d'archives réactualisées dans le présent. Le concept de temps uchronique

s'avère pertinent pour nommer la temporalité des archéfictions marquées par la technologie numérique et notre rapport au temps. C'est un temps en puissance qui est non linéaire. Il se contracte ou s'allonge en d'innombrables enchaînements sans fin ni origine.

Je fais une place aux discours et pratiques hybrides de l'archive de quelques artistes du Québec qui serviront à étayer l'aspect fictionnel inhérent dans les œuvres de réemploi et de réactualisation d'archives telles qu'on les retrouve chez l'artiste Dominique Blain (2006) et le groupe Action Terroriste Socialement Acceptable ATSA (2004-2006).

Pour compléter mon exposé sur le cadre théorique et les pratiques artistiques exemplaires du réemploi d'archives, je souligne l'importance de textes argumentatifs de commissaires tels que ceux de Okwui Enwezor (2008), d'historiens et de théoriciens tels que Jacques Aumont (2014), Anne Bénichou (2010), Hal Foster (2004) et Arlette Farge (1989). Je mets en lumière les affinités électives avec le travail d'artistes internationaux qui réemploient les documents d'archives dans leur travail comme le font Christian Boltanski (1972-2000), Craigie Horsfield (1970-1995), Stan Douglas (1986) et le duo Gianikian et Ricci Lucchi (2000).

Le deuxième chapitre ouvre sur les moyens utilisés pour créer les archéfictions. J'examine les notions telles que celles de la remédiatisation et de la réforme des médias développées par David J. Bolter et Richard Grusin (1999), ainsi que le phénomène de réemploi d'image d'archives dans les œuvres contemporaines examinées par Christa Blümlinger (2011). L'espace de communication des films de famille tel qu'étayé par Roger Odin (2011), André Habib (2006-2014) et Jean-Pierre Esquenazi (1995) fait l'objet d'une étude attentive. Les dispositifs de projection utilisés dans les films

expérimentaux des frères Lumière (1894), de Man Ray (1930) et de Robert Lepage (2008-2013) sont considérés.

J'explicite la conception et la fonction du dispositif diffuseur-capteur comme l'outil essentiel à la création des archéfictions. Les concepts philosophiques de Gilles Deleuze (2003) autour de la notion de dispositif y sont également abordés. Ensuite, l'aspect technologique de la vidéo tel que considéré par Gene Youngblood (1970) et ce que peut la vidéo étayé par Philippe Dubois (2011) fait l'objet d'une appréciation comparative. J'examine les pratiques de Peter Forgács (2002, 2013), du duo Gianikian-Ricci-Lucchi (2000), de Lisl Ponger (1996), Michal Rovner (2011), Alain Fleischer (1978-1995), Jean-Marc Chapoulie (2001-2007), Naomi Kawase (2006) et Michelle Citron (1980).

Le troisième chapitre décrit l'œuvre *Bruits d'archives* présentée à la Galerie R3 à Trois-Rivières. La mise en espace des images et du son est discutée selon la perspective d'affinités relatives aux œuvres d'installations vidéographiques et sonores de Bill Viola (2014) et de David Claerbout (1998). J'examine la notion d'ambiance sonore qui relève de la présence au monde et renvoie à des tonalités affectives. Il faut reconnaître l'apport important de Michel Chion (2005) pour les notions de l'enchaînement audiovisuel et du hors-champ actif et passif au cinéma. Une autre section développe l'importance accordée au corps tel un performeur silencieux au cœur des archéfictions. J'analyse enfin l'espace dialectique des images en suivant la piste de Walter Benjamin (1989) qui étaye la thèse des différentes temporalités auxquelles les archives sont liées.

CHAPITRE I

DE L'ARCHIVE À L'ARCHÉFICTION

Le sens premier du mot « archive » vient de arkheîon grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient. Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c'est chez eux, dans ce lieu qu'est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l'on dépose alors les documents officiels. Les archontes en sont d'abord les gardiens. Ils n'assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutique. Ils ont le pouvoir d'interpréter les archives.

Jacques Derrida (1995-2008, p. 12-13)

Tel que mentionné en ouverture, ce chapitre propose l'examen de théories et de pratiques contemporaines qui s'attardent au concept d'archive afin de situer le contexte dans lequel s'inscrit ma recherche-crédation. De plus, les exemples d'œuvres que j'expose dans ce chapitre sont des expressions, des marques dans le paysage du réemploi des archives qui mettent en perspective mon travail *Bruits d'archives*. Je présente une traversée de l'horizon herméneutique composée de notions philosophiques ancrées dans des pratiques hybrides de l'archive et de la réception qu'elles suscitent, j'atteste que le travail des archéfictions ajoute une pierre à l'édifice de l'art actuel.

1.1 Les archives, l'histoire et la philosophie

Dans le langage courant, le mot « archive » revêt plusieurs significations. Il concerne le bâtiment dans lequel les documents sont conservés. Il représente aussi l'organisme chargé de les colliger, de les traiter et de les rendre accessibles aux chercheurs ou soit il désigne les documents eux-mêmes. Une loi adoptée à Québec en 1983 et mise à jour le 15 janvier 2019 définit ce que l'État entend par archives, il s'agit de « L'ensemble des documents, quelle que soit leur date ou leur nature, produits ou reçus par une personne ou un organisme pour ses besoins ou l'exercice de ses activités et conservés pour leur valeur d'information générale³. »

L'archive renvoie à l'institution qui recueille les documents, les classe et les conserve. Elles ont une valeur et un but dédiés à la collectivité. Dans la publication : *Mal d'archive une impression freudienne*, Jacques Derrida (1995-2008) propose de distinguer l'archive de l'idée liée à l'expérience de la mémoire et du retour à l'origine. Il veut différencier l'archive de l'archaïque et de l'archéologique, du souvenir et de la fouille. Il croit que la psychanalyse doit appeler une révolution possible dans la problématique de l'archive. Il cite en exemple la dernière maison de Freud devenue un Musée. Il soutient que l'archive pointe l'insuffisance de la mémoire et qu'il n'y aurait pas d'archives sans consignation en quelque lieu extérieur qui assure la probabilité de retenir, répéter, reproduire et réimprimer. Pour Derrida, la condition de l'archive tient, en l'extériorité d'un lieu, en la technique de consignation, en la constitution d'une instance et d'un lieu d'autorité. Bien entendu, de nos jours, le gardien des archives publiques est bien souvent l'État qui conserve les documents dans les lieux de ses

³ *Lois sur les archives*. LQ. (2018). A-21.1 art.
Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/showdoc/cs/A-21.1>

établissements, tels que Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) et Bibliothèque et Archives Canada.

Quand Derrida écrit que nous sommes en mal d'archive, cela signifie « brûler d'une passion » (*Ibid.*, p. 142), chercher les archives partout où elles peuvent se cacher, de les collectionner même si elles s'accumulent en se détruisant avec le temps. Il explique qu'il y a là une surenchère archéologique par laquelle la psychanalyse tente de questionner en visant l'origine vive de l'archive. En consignait celle-ci dans une multiplicité de lieux, l'archive perd de son intensité. Il se crée alors une tension entre l'archive et l'archéologie, car ces deux disciplines sont proches dans leur implication mutuelle et, selon Derrida, « [...] *autres quant à l'origine, en divorce quant à l'arkhê.* » (*Ibid.*, p. 144)

L'archive est rendue possible par la tension contradictoire entre la pulsion de mort, d'agression ou de destruction et celle de conservation. Celles-ci feraient surgir ce désir brûlant, ce mal d'archive et cette expression sera traduite par l'expression « *pulsion d'archive* » (*Ibid.*, p. 38). C'est un mouvement irrésistible pour garder les traces, les interpréter afin de leur donner du sens. Parmi toutes ces traces, nous sommes tentés de faire un choix, d'en écarter certaines et d'en sélectionner d'autres, de les interpréter et de les constituer en corpus. Tout vivant, toute expérience, tout rapport à l'autre laissent une trace. Celle-ci peut s'effacer, s'oublier, se perdre ou être détruite, mais il est possible qu'elle soit conservée, accumulée et qu'elle prenne place dans une archive. Dans les deux cas, elle est confrontée à la pulsion de mort. Le filtrage de l'archive ne concerne pas seulement les documents publics et les documents officiels, mais concerne aussi les archives de la télévision, de la radio et des œuvres d'art.

Dans l'approche freudienne de la psychanalyse, la mémorisation, la reproduction ou la réimpression de l'archive en quelque lieu extérieur reste indissociable de la pulsion de mort, c'est une force de destruction qui reste muette. L'archive ne constitue pas la mémoire vivante ou spontanée, mais plutôt une expérience hypomnésique et prothétique. L'archive laisse des impressions comme celles d'une inscription, d'une marque à la surface ou dans l'épaisseur d'un support. Du point de vue freudien, les impressions reflètent l'expression d'un sentiment qui s'est déplacé dans un autre affect.

[...] le propos de Freud, c'est d'analyser, à travers l'apparente absence de mémoire et d'archive, toutes sortes de symptômes, de signes, figures, métaphores et métonymies qui attestent, au moins virtuellement, une documentation archivale là où « l'historien ordinaire » n'en identifie aucune. (*Ibid.*, p. 103-104)

Freud, rappelle Derrida, croit à la primauté de la mémoire vive et de l'anamnèse dans leur temporalisation originaire. Derrida considère que le succès d'une fouille archéologique tient en grande partie à l'effacement de l'archiviste. Cette stratégie permettrait de rendre l'archive transparente et favoriserait d'elle-même la réparation de l'origine. Freud y voit une « vérité historique » (*Ibid.*, p. 136) refoulée ou réprimée qui résiste et revient à la conscience, telle une hantise, sous une forme déformée ou spectrale, mais dotée d'une force de conviction. L'archive comme document ou corpus relève d'une composante spectrale. Elle se développe en savoir avec le temps et gagne en autorité. Le produit de l'archive s'ouvre à partir de l'avenir, car, chaque fois que l'archiviste, l'archéologue ou l'historien se retirent et laissent parler l'archive, ils réaffirment leur respect devant l'avenir.

Ce que je constate, devant le corpus d'archives cinématographiques familiales personnelles, c'est bien cette ouverture toujours en cours de l'archive à un avenir, car elle est porteuse de l'absence et est portée aussi par cette absence possible. Elle n'est

pas strictement que des traces laissées par un être vivant, mais plus largement toutes celles qui subsistaient en lui. L'archive présente une certaine résistance, elle s'expose et se dissimule à la traduction, elle s'ouvre et se soustrait à la répétition et à la reproductibilité technique.

L'*archivation*⁴ produit autant qu'elle enregistre un événement. Par exemple, à l'époque actuelle, l'usage des documents numériques ou des réseaux sociaux transforme l'espace privé et public en brouillant la limite entre ces zones et le phénoménal, c'est-à-dire le fait sensible. Les possibilités que génèrent ces nouveaux types de documents font que ceux-ci peuvent être produits, conservés, imprimés, détruits, mais aussi accompagnés de transformations juridiques et politiques. Aujourd'hui, nous réfléchissons aux droits de propriété, de publication, de reproduction et puis aux effets potentiels de la circulation de tout document numérique qui peut être archivé. Selon Derrida, la question de l'archive n'est pas une question du passé, mais une question de l'avenir même, d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain telle une « messianité spectrale » (*Ibid.*, p. 60).

Derrida affirme que l'archivation a lieu d'abord dans l'inconscient, car il y a ce que l'économie de la mémoire conserve, supprime ou refoule d'une manière ou d'une autre. L'archive commence là où la trace s'organise et se sélectionne, c'est ce qui suppose que la trace est toujours finie et destructible. Derrida insiste, l'archive ne traite pas du

⁴ C'est Derrida qui a introduit la notion d'archivation. Ce terme fut utilisé dans les années 1990 par Bernard Stiegler et Anne-Marie Chabin. Dans le texte *(Dé) Construire l'archive*, Eric Keteelar soutient que : « L'archivation s'étend au-delà de la saisie, elle inclut la phase créatrice préalable, l'archivation consigne, inscrit une trace dans quelque lieu, quelque espace extérieur. » (2006, p. 67).
Récupéré de : <http://archishs.hypotheses.org/481>

passé, mais de l'avenir. Nous sélectionnons violemment parmi un ensemble de documents ceux que nous considérons comme les plus pertinents à des fins de conservation et de répétition.

Considérons du même coup l'apport de Michel Foucault et de son analyse du discours avec la parution de *L'Archéologie du savoir* (1969). Il s'agit d'un exercice rétrospectif sur un parcours textuel où le terme archéologie est considéré comme un programme de recherches sur la formation et les mutations des pratiques discursives. Ce projet établit une procédure d'analyse globale et considère le discours comme un ensemble de faits déterminants pour une histoire de la pensée humaine. Il appelle « archive » le jeu des règles qui déterminent, dans une culture, l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement. Il précise que l'histoire, dans sa forme traditionnelle, tente de mémoriser les monuments du passé et les transforme en *documents*. L'enjeu est de faire parler ces traces muettes et de les restituer en un discours historique. Actuellement, l'histoire est ce qui transforme les documents en monuments. L'histoire se donne pour tâche de travailler le document de l'intérieur, de l'approfondir et de reconnaître ce qui est pertinent. Elle cherche à définir des ensembles de données et des séries, elle cherche des différences et établit des correspondances. Cette matérialité documentaire montre des formes spontanées ou des formes organisées de rémanences qui tendent à l'archéologie. Elle possède une fonction énonciative, donne un sens à ces unités de discours, les met en rapport avec un champ d'objets et ouvre un ensemble de propositions subjectives possibles.

Considérant que l'archive est un système qui règle l'apparition des énoncés du discours comme des événements singuliers, ceux-ci se composent les uns avec les autres selon des rapports multiples. L'archive est alors une pratique qui fait surgir une pluralité d'énoncés offerte au traitement et à la manipulation et qui permet leurs modifications

constantes. Pour Foucault, la continuelle mise au jour des formations discursives de l'archive façonne l'horizon général d'un système d'analyse qu'il nomme « archéologie » (*Ibid.*, p. 180). Il décrit les discours comme des pratiques spécifiées dans l'élément de l'archive.

De son côté, le philosophe Paul Ricœur (2000) soutient que l'archive n'est pas seulement un lieu physique qui abrite la trace documentaire, mais elle est aussi un lieu social. Pour qu'il y ait archive, il faut au départ créer une trace. Celle-ci peut être un témoignage oral qui est transcrit sous la forme d'un texte ouvert à quiconque sait lire. Par contre, le témoignage oral s'adresse à un destinataire en particulier dans un temps précis. Ce récit devient le témoignage d'un humain dans le temps. Il ouvre le rapport essentiel entre le présent et le passé et est considéré par Ricœur comme une trace du passé dans le présent. Comme il le souligne, la connaissance historique est indirecte, indiciaire et conjecturale.

Dans le même ordre d'idée, j'affirme qu'indépendamment de l'époque, un témoignage oral se donne dans un cadre de structures narratives et est chargé de significations culturelles. Par contre, les documents révèlent leur histoire seulement si on leur demande d'attester ou de confirmer une probabilité. C'est la question posée qui construit l'objet historique dans l'univers des faits et des documents mis à la disposition de l'historien. Pour ce dernier, le document est recherché, circonscrit et créé par le questionnement. Trace, document, question forment la base de ce que Ricœur appelle la connaissance historique. L'archive fait rupture par rapport à l'écho du témoignage oral. Le changement du statut de témoignage parlé à celui d'archive constitue la première modification de la mémoire vive soumise à l'objet de l'histoire. Ricœur soutient qu'« Au total, le bénéficiaire de l'opération serait le concept de document,

somme des indices et des témoignages, dont l'amplitude finale rejoint celle initiale de la trace. » (*Ibid.*, p. 214-215)

Mes archives cinématographiques familiales sont des pellicules fragiles et éphémères qui se dégradent peu à peu avec le temps. Elles représentent des témoignages en images et les traces ponctuelles filmées de la vie de parents. J'ai voulu sauver ces images d'une destruction éventuelle. Elles ont été remédiatisées, décontextualisées et réemployées dans ma pratique artistique pour leurs qualités esthétiques et pour l'expression des affects qu'elles suscitent. Elles ouvrent un espace que le celluloïd autorise avec des visées d'ordre esthétique, éthique, social et culturel. Pour Giovanna Zapperi (2016), les artistes qui ont recours à des matériaux d'archives dans leur pratique, qu'il s'agisse de documents réels ou fictifs, se situent entre une approche conceptuelle et une critique de la culture. Elle souligne que :

Les usages de l'archive dans l'art se situent dans un espace liminaire entre la représentation et la production du passé, entre le réel et la fiction, le public et le privé, l'objectivité et la subjectivité. Cette ambivalence est l'un des effets de la critique de la culture impulsée par les théories féministes et postcoloniales qui ont mis en évidence comment ce que nous considérons comme « réel » est pris dans un ensemble de discours, de relations et de subjectivités. (*Ibid.*, p. 7)

L'installation vidéographique et sonore *Bruits d'archives* s'articule à la notion de *punctum*⁵, terme emprunté à Roland Barthes (1980) et qui désigne ce qui ouvre l'espace d'une représentation au domaine de la fiction. J'ai observé un déplacement du regard

⁵ Barthes, R. (1980). *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris : Gallimard, p.48-49. Roland Barthes décrit le *punctum* de la photographie comme «ce qui me point», un détail de l'image. Ce *punctum* ne se révèle pas à l'étude, au *studium*, mais seulement derrière une certaine latence; c'est une sorte bien subtile de hors champ.

lors de ma relecture des scènes filmées par mon père. Une réflexion naissait du vif contraste entre les généalogies d'images, les modes de représentation et de réactivation du passé dans le présent.

Si l'archive se trouve généralement confinée à la sphère de l'histoire, elle est toutefois réactualisée dans des expériences médiatiques, dans des musées d'art ou d'histoire naturelle. Ce domaine de production culturelle pourrait être décrit à la manière de Pierre Bourdieu, comme une convention, telle une condition ethnographique. Cette condition ethnographique de la pulsion d'archive provient d'une contradiction entre la pulsion de destruction et de conservation. Sous cette condition, les artistes se chargent du rôle de créateur de fiction, de traducteur, de conservateur, ou de pédagogue.

Je m'intéresse à ce que signifie le geste et la responsabilité de conserver les archives familiales, de les examiner et de les réactualiser. Il est possible d'effectuer la traçabilité des faits vécus à une certaine époque et de redécouvrir le mode de vie de ce temps. Ce qui me captive dans cet acte d'appropriation, c'est d'y proposer une nouvelle lecture. Il n'y a pas de vérité unique, mais plutôt, une pluralité de points de vue. Je crois que mes archives familiales fonctionnent comme un témoignage, pas en tous points, mais ce sont des documents visuels qui montrent un style de vie, des événements qui étaient importants pour les personnages qui s'y trouvaient au moment même de leur enregistrement. Ainsi, je veux interroger l'articulation entre ce que nous révèle l'archive comme information et la critique sociale à travers une approche personnelle capable d'imaginer des agencements inédits du rapport entre esthétique et politique. Car selon Zapperi (2016), l'appropriation subjective, la narration non linéaire, le fragment ou l'allégorie sont des contre-stratégies qui soulèvent la question de la posture de l'artiste qui travaille avec des documents d'archives.

Christophe Khim (2010) soutient que l'artiste qui utilise l'archive dans sa pratique construit une archive seconde. Il considère que l'œuvre d'art augmente et corrige l'archive officielle. Il détermine les embûches qui guettent les discours d'artistes. Le premier écueil est relatif à l'instabilité du concept même d'archive, c'est-à-dire que :

[...], toute collecte de documents, quel que soit le nom qu'elle se donne ou l'ensemble qu'elle réunit, semble pouvoir être désignée comme archive. Les commissaires, les critiques et les théoriciens de l'art s'accordent ici de grandes libertés, brouillant les frontières entre l'archivistique et le mnémonique; l'atlas, la collection et l'archive; les dimensions archivistiques d'un travail artistique et les pratiques artistiques de l'archive. (*Ibid.*, p. 708)

Le second écueil est lié au transfert intuitif de modèles théoriques issus des disciplines de l'histoire et de la philosophie. Kihm convie Michel Foucault pour approfondir le rapport de l'archive à l'archéologie, à l'institution et à la censure. Ensuite, il convoque Walter Benjamin pour l'étude des régimes de l'archive et de leurs conditions techniques de reproductibilité. Ou encore, Paul Ricœur (2000) et Jacques Derrida (1995-2008) qui rappellent les rapports contradictoires qu'entretient l'archive avec la trace et la perte, son inscription et son effacement et puis aux témoignages oraux et écrits.

Le troisième piège, poursuit Kihm, tendu sous les exposés entourant l'archive en art contemporain, dépasse le domaine artistique parce qu'il renvoie à une propriété inhérente à la nature de l'archive. Cette dernière désigne un état tel un mode de fonctionnement de l'objet « en tant qu'archive ». (*Ibid.* p. 709) C'est pourquoi tout peut tenir lieu d'archive pour une époque, ce peut être un lieu, un événement, une expérience, une classe d'objets et parfois même des œuvres d'art.

Christophe Kihm désigne cette catégorie d'*œuvre-comme-archive* (*Ibid.*), car elle témoigne d'un événement historique du passé. Kihm nous informe que chaque collecte en art contemporain ne se termine pas nécessairement en archive. Ensuite, la présence d'un objet à valeur archivistique dans une création artistique ne confirme pas que celle-ci possède une qualité d'archive avec des « dimensions culturelles, formelles et situées. » (*Ibid.*, p. 710) Aussi, que toute proposition se rapportant à l'archive en art ne fonctionne pas nécessairement comme un témoignage selon les modalités spécifiques au document en histoire ou dans les sciences humaines.

Mais alors, quel est le mode d'existence artistique de l'archive ? Selon Kihm, la préservation et le classement d'éléments collectés sont un point de départ pour la recherche et le développement des connaissances. Afin de pouvoir étudier et décrire, on rassemble les objets, on les classe et les répertorie pour comprendre. Les archives scientifiques suivent en général un cheminement de moments distincts de telle sorte qu'ils sont constitués en fonds pour ensuite être restitués à la fin de l'étude. Ils renvoient à des dimensions complémentaires d'une recherche mobilisant des compétences différentes.

Dans le cas d'une œuvre d'artiste qui suivrait un parcours semblable, il n'y a aucune difficulté à fusionner les moments de la constitution et ceux de la restitution. Si cela est vrai, dans le cas d'une œuvre d'artiste, on constate que l'archive exposée n'est qu'un état possible de sa propre constitution. Cette propriété particulière ne concerne pas l'œuvre-comme-archive, mais bien « l'archive-comme-œuvre : une archive qui à travers son exposition fait se télescoper les deux étapes de sa constitution et de sa restitution » (*Ibid.*, p. 711), généralement distincte dans les sciences humaines. C'est l'organisation d'une exposition par la sélection qu'elle opère qui produit un tel travail.

Et selon l'auteur, l'archive fait œuvre par elle-même, car elle n'aurait pas la responsabilité de témoigner ou d'amorcer un récit.

Si j'estime l'affirmation de Kihm pertinente en ce qui a trait à la concordance entre la constitution de l'archive-comme-œuvre et sa restitution, je pourrais dire que la présence de l'archive dans l'art contemporain incite à une réflexion sur les opérations en jeu dans sa construction. Ma recherche-crédation se concentre autant sur l'archive elle-même que sur son inscription au sein d'une nouvelle proposition, mais aussi sur la forme artistique qu'elle prendra lorsqu'elle sera présentée au moment de la restitution. C'est pourquoi l'archive-comme-œuvre, tel qu'entendu par Kihm, demande rarement aux spectateurs d'augmenter le nombre des éléments de la collection présentée.

Kihm relate cependant un cas faisant exception, par exemple, avec les archives de la censure artistique créées par l'artiste américain Antoni Muntadas, notamment l'œuvre *The File Room*⁶ (1994) (figure 1.1 voir Annexe B). Cette œuvre vise à mettre sur pied une base de données évolutive des cas de censure de toutes les époques et de tous les pays pouvant être enrichie et consultée par tous. La base de données de *The File Room* a été mise en ligne en 2001 grâce à l'appui de la *National Coalition Against Censorship* (NCAC) et compte maintenant des milliers d'entrées individuelles. Kihm va jusqu'à nommer *archivologie* : « une science des schémas de construction, des modes de fonctionnement et des formes potentielles de l'archive, qui se constituerait par accumulation de telles expériences. » (*Ibid.*, p. 712) Toutefois, la constitution d'une archive artistique peut aussi être considérée comme une poétique de la recherche-crédation et de la production d'une œuvre d'art. L'artiste constitue une archive à partir

⁶ Disponible sur le site : <https://anthology.rhizome.org/the-file-room>

d'une collecte de traces conservées du processus de création tel des croquis, des éléments préparatoires, des images fixes ou en mouvements, des écrits, des objets, etc. L'archive épouse alors un modèle de fonctionnement proche de celui des sciences. L'atelier prend la place du laboratoire et le projet celle de l'expérience.

Les archives de la création peuvent donner lieu à des réalisations artistiques spécifiques et révéler ce que Kihm nomme « des généalogies contrariées » (*Ibid.*). Il propose l'exemple de la *Boîte-en valise* (1936-1941) ou de la *Boîte verte* (1934) (figure 1.2, 1.3 voir Annexe B) de Marcel Duchamp (1887-1968). Celles-ci consignent en reproduisant des photographies, des dessins, etc. Elles fonctionnent comme des boîtes à questions. Elles préservent et rendent plus sensibles certaines étapes du processus créatif par des formes, des objets ou des lieux particuliers, et mettent en lumière les possibilités qu'elles déploient tout en les maintenant en état de veille.

Kihm relève d'autres exemples comme l'œuvre de l'artiste Tatiana Trouvé. L'installation *Module des Archives du Bureau d'Activités Implicites* (1997) regroupe des correspondances non envoyées, enveloppées et cousues dans des feuilles de plastique, ou bien des projets, des dessins recopiés, des « secrets et mensonges » (*Ibid.*, p. 713) soustraits à toute manipulation. Ils sont en réalité des notes ou des documents relatifs au processus de travail de l'artiste.

Khim suggère aussi l'œuvre *Assortment (The trunks; Human objects)* (1973-1983) de Paul McCarthy. Elle regroupe dans des caisses fermées tous les éléments ayant servi aux performances de l'artiste avant qu'il n'abandonne cette pratique (figure 1.4 voir Annexe B). Avec McCarthy, il s'agissait de préserver et retirer de la vue ce qui constitue le cœur du processus de création.

Kihm propose ensuite le concept de rétroarchive et de fictionnalisation de l'archive. Il évoque les théâtres de la mémoire qui constituent le milieu naturel de l'archive. Il considère l'artiste Christian Boltanski comme un des metteurs en scène exemplaire de ce théâtre de l'archive. Dans l'œuvre *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski* (1972) (figure 1.5, voir Annexe B) regroupant des photos prises de lui à différents âges de l'enfance et de l'adolescence. Il s'agissait en fait de portraits de dix enfants différents et photographiés au même endroit. Boltanski a produit une archive de soi introspective et rétrospective depuis le présent et a pu expliquer comment il essaie de sauver quelque chose avec des matériaux fragiles. Ce qui me semble paradoxal dans le travail de Boltanski, c'est que l'accumulation d'archives montre aussi la menace de la disparition qui pèse sur nos documents et sur ce que l'on a été par le passé.

Dans l'inversion de la rétroarchive que propose Kihm, le passé est entièrement reconstruit depuis le présent et surtout au présent et s'apparente à la fiction d'archive. Il soutient que ce passé n'est plus ce donné que l'archive fait revenir au jour dans l'authenticité du document. Il croit que la pratique artistique de l'archive ne peut jamais aboutir à l'établissement d'ordres figés comme c'est le cas avec l'archive scientifique alors, dans ce cas, elle devient sauvage. Sa constitution passe par la déstabilisation de tout classement et par la densification des singularités. Dans ces circonstances, Kihm soutient que :

L'archive sauvage suppose une redistribution des singularités sur le fond d'une infinité virtuelle des types. Une telle construction revient à remettre en question les structures mêmes de l'archive : elle se donne comme réécriture de ses procédés et de ses procédures, introduisant du jeu dans ses points de fixation, dans la détermination de ses ordres, dans les conditions de sa restitution, dans l'articulation de ses régimes temporels. (*Ibid.*, p. 718)

L'installation *Bruits d'archives* organise une nouvelle circulation des images d'archives et redistribue, dans l'espace de la galerie, les catégories d'événements et les montages que j'ai arrêtés dans le cadre de l'exposition.

1.2 L'archive, l'archivistique et la création

L'exploitation des archives personnelles à des fins de création est devenue une pratique de plus en plus courante au cours des dernières décennies tant sur la scène artistique que dans le milieu culturel dans son ensemble. Selon Lemay, Klein et Lacombe (2014), le domaine des arts visuels est celui qui utilise le plus le matériel d'archives. Les artistes les réutilisent et les historiens de l'art écrivent à propos de ce phénomène. En 1998, la publication *Deep storage collecting, storing and archiving in art*, et l'exposition éponyme, sont considérés, selon Schaffner et al. (1998), comme la première manifestation d'envergure témoignant de l'intérêt des archives dans le milieu de l'art. Puis, en 2008, l'exposition *Archive Fever*, organisée par le commissaire Okwui Enwezor pour l'International Center of Photography à New York, a été marquante. Elle explorait les pratiques d'artistes dont la démarche consistait à s'approprier, interpréter ou reconfigurer le matériel d'archives tout en y interrogeant les structures archivistiques.

Yvon Lemay de l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI) de l'Université de Montréal a répertorié les artistes qui sont le plus souvent mentionnés dans la littérature issue du domaine des arts visuels. Il constate que Christian Boltanski est l'artiste le plus souvent nommé suivi par Susan Hiller, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Tacita Dean et Stan Douglas. Selon les auteurs Lemay, Klein et Lacombe (2014) :

[...], cet engouement pour les archives et la mémoire chez les artistes (comme dans la société en général) s'explique par plusieurs raisons : par le postmodernisme qui nous aurait légué un réflexe de postproduction et de remix, par notre simple évolution dans le temps (qui implique que nous pouvons « voir de plus en plus loin » lorsque nous regardons derrière nous), par nos tendances sociétales amnésiques (une réalité que certains artistes abordent par leurs œuvres impliquant des archives) ainsi que par l'environnement numérique qui vient plus que jamais nous solliciter dans notre rapport aux documents et à la mémoire. (*Ibid.*, p. 4)

1.3 L'archive et l'effet d'archive

Parallèlement, les recherches de Jaimie Baron⁷ (2014) se concentrent sur la production et la transformation de l'expérience humaine à travers la technologie. Elle s'interroge sur la nature des films d'appropriation de matériel textuel précédemment enregistré qui donnent au spectateur « l'effet d'archive ». Cet effet se produit lors de l'affect ressenti devant certains sons et images de films provenant d'un autre temps. Elle pose l'hypothèse que l'effet d'archive est composé de deux expériences perceptives soit l'impression de disparité temporelle et le pressentiment de disparité temporelle entre différents sons et images dans le même film. Jaimie Baron explore la façon dont les films de famille produisent cet effet particulier d'archive. Ces documents destinés à un auditoire privé sont réutilisés en tant que documents publics et deviennent accessibles à tous. À travers une analyse de plusieurs réalisations, elle soutient que l'utilisation des films de famille élargit le territoire que nous considérons comme historique. Il permet aux microhistoires personnelles d'apparaître comme un élément important de notre

⁷ Jamie Baron est directrice et fondatrice du Festival International *[In] appropriation*, festival annuel diffusant de courtes vidéos expérimentales basées sur le *found footage* à Los Angeles.

compréhension des événements du passé. Cependant, elle soutient également que, parce qu'ils se lisent comme des documents privés rendus publics, la réception de ces films implique une certaine forme de transgression éthique s'approchant d'un voyeurisme archivistique.

Elle nuance son propos en ajoutant que cette forme de transgression est parfois nécessaire à une écriture responsable de l'histoire. Baron constate que certains films d'appropriation s'engagent, compte tenu de leur aspect fragmentaire, à produire un effet d'histoire plutôt que de produire du sens. En effet, ces documents d'archives déployés peuvent évoquer une nostalgie qui cherche à restaurer et à idéaliser un passé qui n'a jamais existé. Ou alors, ils deviennent réflexifs prenant conscience du désir qui pointe les lacunes des archives et informe la relation entre le passé et le présent. Baron sous-tend que les documents « trouvés » (*Ibid.*, p. 17) deviennent alors des archives lorsqu'ils sont contextualisés à nouveau dans un film d'appropriation ; ils sont reconnus alors comme « trouvés » (*Ibid.*) par les spectateurs.

Quelles sont les stratégies utilisées par les artistes-réalisateurs pour faire ressentir l'idée de disparité temporelle ou intentionnelle ? Baron affirme qu'elle peut être produite par des images de personnes et de lieux. Elle peut être le résultat d'un changement temporel évolutif, par exemple, le vieillissement graduel d'un visage humain ou les transformations du paysage dans le temps. Dans ces cas-ci, on ne voit pas les modifications se produire, mais nous en ressentons les effets. De plus, cette disparité temporelle ne produit pas seulement l'effet d'archive, mais aussi l'affect d'archive. En d'autres mots, nous n'investissons pas seulement les documents d'archives d'une autorité, mais aussi d'un sentiment de perte qui nous force à reconnaître que le passé est irrémédiable même si les traces sont visibles. Ainsi, notre désir de retrouver la

présence du passé par ses traces est toujours suivi de la reconnaissance de son absence et de tout ce qui a été perdu.

Jamie Baron identifie trois types de temporalités au travail dans les films d'appropriation, soient l'alors du film d'archive, le maintenant de la production du film réapproprié et le maintenant de sa réception par le public. Nous pouvons comprendre que ce désir de présence se traduit en affect. Il nous fait prendre conscience du temps qui passe et nous confronte à ce qui est perdu en provoquant une certaine nostalgie. Baron expose les notions de perception visuelle qui favorise le pouvoir de représentation de l'image et celle de la perception haptique qui privilégie le ressenti personnel de l'image par le corps. En d'autres mots, la disparité temporelle peut être ressentie intellectuellement, mais aussi par tout le corps et même stimuler les circuits de la mémoire.

Tandis que Baron accorde à l'archive l'effet de disparité ou d'intentionnalité temporelle, personnellement, je lui attribue un aspect supplémentaire touchant à la dialectique. Mes archives sont un matériau réel et fictif, public et privé. Elles sont un point d'entrée montrant le passé non fini et le futur ouvert. Ceci rejoint le sens de l'archive étayé par Ricœur (2000), puisque l'archive réactualise le passé au présent et ouvre sur de nouvelles perspectives, dont celle de la fiction. Les archives accordent une légitimité au passé et elles conservent des formes de connaissance. Elles transmettent des modes spécifiques de commémoration culturelle et historique. Les archives rassemblent un surplus, car elles incluent des éléments, des valeurs et des significations qui ne sont pas entièrement connues au moment où elles sont archivées. C'est ce qu'illustrent exemplairement les enregistrements de la vie des juifs sous l'occupation nazie en Pologne qui se sont transformés plus tard en témoignages.

Depuis quelques décennies, des artistes se tournent vers les archives comme source d'informations pour explorer la possibilité d'inventer des mondes imaginaires, mais aussi parfois pour les utiliser comme métaphore d'un souvenir traumatique. Les artistes remodelent les archives existantes pour raconter de nouvelles histoires qui contredisent ou nuancent l'autorité de ces documents. Si les archives attirent autant l'imaginaire des créateurs, c'est qu'elles sont l'indice d'une modification importante de notre relation au passé et à la mémoire. Les archives remodelées oscillent entre récit et éventualités dans toute l'amplitude des potentialités. Elles permettent l'émergence de multiples histoires, de possibles réinterprétations qui se révèlent aux spectateurs.

Nés de l'intention particulière de faire traverser ces images du côté de l'œuvre artistique, mes films familiaux des années 1950 et 1960 offrent un potentiel de recherche spécialement significatif. Ils laissent entrevoir des écarts de sens et des silences à partir desquels peut s'insérer la fiction. J'estime important que mes archives familiales puissent se transformer en images poétiques et imaginaires.

Dans le domaine littéraire, « le minuscule » est une modulation importante qui caractérise l'imaginaire contemporain de l'archive. Elle y est perçue comme pièce majeure d'un laboratoire de l'invention. L'auteure Natalie-Piégay-Gros (2012) qualifie ces dernières « d'archives minuscules. » (*Ibid.*, p. 38) Ce terme est utilisé pour rendre compte de l'intérêt grandissant dans l'imaginaire contemporain de la valorisation de l'anodin et du quotidien. L'auteure porte son attention sur les archives qui ne sont pas considérées comme faisant partie de l'Histoire. L'archive minuscule documente la vie de gens ordinaires et s'oppose à l'archive politique ou diplomatique qui permet de constituer l'Histoire des puissants. La propension actuelle pour l'archive dite minuscule produit un effet d'intensité. On la retrouve aussi bien dans les pratiques des historiens que dans les récits littéraires et les œuvres d'artistes en arts visuels et

médiatiques. L'intensité du fragment, l'absence, le ratage et la fragilité d'une existence sont désormais partie intégrante des démarches artistiques. Comme le souligne Piégay-Gros : « L'archive est la trace du passé [...]. Sa force d'émotion tient sans doute à cela : elle est toujours incomplète, altérée, partielle et c'est en quoi elle stimule la curiosité, le désir de savoir et d'écrire. » (*Ibid.*, p. 21)

Née dans cette accumulation d'un temps qui s'est déposé en fragments, l'archive reste fragile et ne peut pas restituer tout du passé. C'est au prix de cette incomplétude qu'elle laisse apparaître le vivant « vibrant dans le présent » (*Ibid.*, p. 23). En littérature, dans les années 1970, les archives des écrivains, par exemple, ont constitué un centre d'intérêt pour les chercheurs. Ils se sont intéressés aux notes de travail, à leurs correspondances, aux journaux personnels, aux carnets qui conservent les traces du parcours de la création vers l'œuvre finale. Selon l'auteure, la présence insistante et concrète de l'archive dans l'imaginaire contemporain nous fait voir la hantise du passé, mais aussi la conviction que ce qui a été est voué à une disparition incontournable.

Je crois que l'archive ne donne pas un sens figé à la mémoire, elle est une histoire en construction dont l'aboutissement n'est jamais entièrement clair. L'historien, l'écrivain ou l'artiste créateur prend aussi conscience de la précarité de l'archive ou de sa falsification possible. Ils tentent à la lumière de leur connaissance de produire une histoire repensée. Dans les œuvres littéraires ou en arts visuels et médiatiques, l'archive se caractérise par son ambivalence. D'une part, elle est exposée dans la fiction littéraire, le film, le documentaire et la vidéo expérimentale et montre comment elle est découverte, collectée et interrogée. D'autre part, l'archive est parfois atténuée quand elle se présente dans les œuvres comme fragmentaire, incomplète, défaillante, voire entièrement imaginaire. Elle ne restitue pas nécessairement le passé et elle devient alors

une trace incertaine, comme cité précédemment, une « archive sauvage » (Khim, 2010, p. 717).

De plus, Piégay-Gros (2012) constate que nous avons changé de paradigme, car l'archive pensée sur le mode de la rareté fait place aujourd'hui à l'excessivité. Tout semble pouvoir et même devoir être conservé. On a qu'à penser à la numérisation des documents, leur disponibilité dans des banques de données accessibles par tous, partout, et ce avec une rapidité étonnante. C'est pourquoi l'auteure affirme que l'œuvre de Christian Boltanski exprime de façon exemplaire cette hantise du passé et la volonté d'exercer un contrôle sur celui-ci. L'archive est là pour constituer ce qui aura été, ce « futur antérieur de l'archive » (*Ibid.*, p. 17). Il y a quelque chose de réjouissant à vouloir exposer et montrer tout ce qui a été et tout ce que l'on a gardé. La passion pour la liste, l'inventaire, est indissociable du « goût de l'archive », expression attribuée à Arlette Farge (1989). Néanmoins, aucune accumulation ne peut garder tout du passé, car nous aurons toujours une vision partielle et imparfaite de ce passé. Comme Farge l'affirme :

On ne ressuscite pas les vies échouées en archive. Ce n'est pas une raison pour les faire mourir une deuxième fois. L'espace est étroit pour élaborer un récit qui ne les annule ni ne les dissout, qui les garde disponibles à ce qu'un jour, et ailleurs, une autre narration soit faite de leur énigmatique présence. [...]. L'exercice est périlleux de vouloir que l'histoire soit aussi façonnée de ce qui aurait pu se produire, laissant échapper à travers le déroulement des événements l'ordre instable et disparate de l'affleurement du quotidien, celui-là même qui rend le cours des choses à la fois probable et improbable. (*Ibid.*, p. 145-146)

Pour accéder à l'évanescence des interstices ouvertes par l'archive, Farge utilise une autre expression se transformant en un terme éloquent : le « tremblé de l'archive » (*Ibid.*, p. 37). Il laisse deviner l'espacement qui fait voir un vide ou un manque qui

stimule l'imaginaire. On tente de savoir si ce qu'on lit, voit ou entend dans ces archives est vrai ou si nous imaginons ce qui aurait pu arriver dans les mêmes conditions.

1.4 L'archive et la réactivation du souvenir

Dans la mesure où les documents d'archives ont la capacité de faire preuve, de témoigner et d'informer, ils ont aussi le pouvoir d'émouvoir par la réactivation du souvenir. Donnons pour exemple l'installation *Elsie* (2006) (figure 1.6 voir Annexe B) réalisée par Dominique Blain aux Jardins de Métis au Québec, laquelle consiste en une série de reproductions de sept anciennes lunettes d'approche installées *in situ*. Lorsque l'on regarde dans les lunettes, on s'aperçoit que chaque lentille a été remplacée par un photomontage sur verre de photographies en noir et blanc d'Elsie Reford, créatrice des lieux, dans les jardins à différentes époques. On la voit, travaillant dans son jardin, dormant sur la véranda, se promenant parmi les fleurs, ou assise sur une passerelle qui, encore aujourd'hui, est au même endroit sur le site. L'image reproduite sur le verre de la lentille correspond à l'emplacement actuel où la lunette a été installée par l'artiste et crée un lien tangible entre le passé et le présent. Elsie Reford est une femme issue de la grande bourgeoisie anglophone conservatrice montréalaise. Elle était une généreuse mécène ainsi que la fondatrice des Jardins de Métis. En 1918, son oncle, George Stephen lui a fait don de la Villa Estevan à Grand-Métis dans la région du Bas-Saint-Laurent au Québec. Son mari, Robert Wilson Reford, a constitué un riche fonds de photographies de sa famille. Si le visiteur de l'installation *Elsie* ne connaît pas la vie de Madame Reford, il a conscience que les images anciennes représentées sur le lieu même provoquent le rappel de quelques souvenirs et expriment un sentiment d'intimité à partager avec la mécène. C'est dans ces petits instants fugaces que se trouve le succès de l'œuvre.

Mon hypothèse est que les documents d'archives tels les photographies et les films ont la capacité de nous faire ressentir l'affect des moments de vie du passé et l'âme des êtres humains disparus. Mais en quoi consiste l'émotion engendrée par l'archive ? Lemay et Boucher (2010-2011) affirment que l'authenticité, la dimension matérielle des documents d'archives, les traces du passage du temps et leurs conditions d'utilisation favorisent le déclenchement de l'émotion. Les archives sont en mesure de nous émouvoir parce qu'elles ont la capacité d'évoquer des souvenirs et de les rendre présents à l'esprit. Les auteurs soutiennent que cette puissance évocatrice repose sur des représentations archétypales qui donnent accès à une dimension particulière de notre mémoire individuelle que nous reconnaissons et dans lesquelles nous nous reconnaissons.

Dans la plupart des cas, on expose au regard le caractère d'authenticité attribué au document d'archives. Ceci vient du fait que son instigateur avait besoin au départ de capter un moment vrai, de montrer une vision directe du regard posé sur l'événement. La dimension matérielle de l'archive favorise l'émergence de l'émotion et nous interpelle avant même de découvrir ce qui est exprimé. Le grain de la pellicule, les décors de l'époque, les objets, les vêtements ont un potentiel de séduction. Le passage du temps constaté à même l'archive produit aussi de l'émotion car si nous pouvons encore la lire aujourd'hui c'est qu'elle témoigne de son temps et maintient sa vitalité.

Prenons comme autre exemple le projet *Frag sur la main*⁸ (2004-2006) (figure 1.7 voir Annexe B) du groupe ATSA (Action terroriste socialement acceptable). C'est une installation de trente-deux affiches assemblant photographies, documents d'archives, citations d'écrivains et courts textes d'historiens posés à même les murs de la rue

⁸ Récupéré de : <http://atsa.qc.ca/frag-sur-la-main>

Saint-Laurent. Ce projet montre des fragments de l'histoire sociale et culturelle de Montréal et propose aux passants un parcours visuel pour témoigner de la riche histoire de la rue Saint-Laurent tout en rendant hommage à ceux qui l'ont bâtie.

Dans le cadre de ce projet, les artistes détournent les images d'archives de leurs fonctions d'information et de témoignage et les ouvrent sur de nouvelles possibilités. Ils cherchent des moyens singuliers de les représenter, mais respectent aussi l'aspect documentaire de ces images. De plus, devant l'œuvre, le spectateur porte attention à l'archive en tant qu'objet présenté dans un contexte particulier.

Les archives cinématographiques familiales de *Bruits d'archives* décrivent en images les activités privilégiées de gens qui n'avaient pas l'intention au départ d'être des acteurs. Ces films de famille délaissés puis retrouvés quelques années plus tard suggèrent que, malgré tout, celui qui les a tournés estimait que les événements de sa vie nécessitaient une mise en image. Ces acteurs sympathiques assumaient leur participation volontaire lors de l'événement capté.

Pour moi, qui en ai fait la relecture après plusieurs décennies, revoir mes films de familles était d'abord une belle redécouverte, mais trouver le moyen de les retenir et de les réutiliser dans une œuvre d'art représentait un défi. J'ai procédé par allers-retours entre familiarité et dépaysement durant le processus de création. Je développais « le goût de l'archive » (Farge, 1989). Ce goût passait par un geste d'approche lent, une observation minutieuse portée à la matérialité de la pellicule, aux personnes tels les parents et amis qui se permettaient d'être des acteurs pour la circonstance. Intensément habitée par cette utopie, je voulais découvrir le sens de l'attitude, du geste ou de l'émotion caché dans les images. Certaine de trouver une signification, je croyais que celle-ci se révélerait peu à peu dans l'observation. Elle pouvait, par chance, faire éclater

une autre réalité même si elle était à peine visible. Pendant la sélection des images, j'ai exclu parfois et réintégré par la suite des séquences ressenties comme étant les plus éloquentes, mais aussi quand je considérais que les images et leurs styles s'adaptaient à ma pensée. Les images révélaient par instants leur potentiel et laissaient entrevoir des façons spécifiques du vivre ensemble à cette époque. Toutes ces images d'archives familiales personnelles et leur projection sur les surfaces possibles d'inscriptions répondaient à la réactivation de la mémoire comme de multiples formes de souvenirs qui côtoyaient bien souvent la fiction.

1.5 L'archive comme départ de la fiction

Le mot fiction vient du latin *fictio* action de créer et *fingere* qui veut dire créer. Elle est présente dans nos actions, nos représentations sociales et politiques du monde qui nous entoure. Jean-Marie Schaeffer (2009) soutient que la fiction peut être considérée comme un véhicule sémiotique ou « [...] comme objets herméneutiques (donc comme interprétations sémantiques culturellement et historiquement situées) [...] » (*Ibid.*, p. 16) Schaeffer considère qu'elle correspond à un mode de traitement spécifique des représentations mentales. La fiction produit des connaissances, car la création et la réception de l'art sont des processus qui mobilisent nos ressources cognitives. Ces compréhensions enrichissent notre bagage d'informations existentielles, émotives, etc. Schaeffer explique que, pour le récepteur d'une fiction, les faits appris dans la fiction se lient dans la mémoire. Ils sont rattachés aux connaissances d'avant l'expérimentation et branchés à la source narrative. Ceci explique pourquoi nous avons tendance à intégrer le contenu de la fiction comme des informations véridiques. Bien que le spectateur soit au courant de la possible altération de celles-ci, il serait moins

porté à relever les informations fausses et à les rejeter, car ne pas y croire demanderait un effort.

Je me souviens que lors d'un séminaire est venue l'idée de visionner deux versions du film *King Kong*, soit le film original de 1933, réalisé par Cooper et Shoedsack, et le *remake* de 2005 par Peter Jackson. Les deux films se déroulaient en même temps sur des téléviseurs placés côte à côte pour en constater les différences et les écarts. Dans les deux cas, il s'agissait d'une histoire linéaire sur le thème éprouvé des mondes imaginés et de la bestialité.

Il est possible que le spectateur de 1933 n'ait porté son attention que sur l'histoire racontée et les performances des acteurs. Selon Jacques Aumont (2014), le spectateur d'aujourd'hui est averti, attentif à la logique de la représentation et informé des modalités techniques d'un tournage cinématographique. Il y a aussi le spectateur plus sceptique qui voit les trucages par montage, les erreurs de raccords entre les scènes ou bien les anachronismes. Aumont affirme qu'il existe une troisième possibilité, celle du spectateur qui perçoit plus ou moins consciemment les trucages du film sans que cela n'empêche sa compréhension de l'histoire, l'attention qu'il lui porte, ni la crédibilité relative qu'il lui concède.

Dans le cas du premier spectateur, le désir de réalité l'emporte sur tout autre. Le deuxième reçoit le film comme un discours qui lui parvient par le biais d'un monde de signes. Le troisième a passé un pacte qui consiste à faire les deux à la fois. Il accepte de croire à la réalité de ce qui est raconté tout en sachant qu'il s'agit d'un ensemble de signes de la réalité. Aumont déclare : « Voilà ce qu'est la fiction : croire à la réalité de ce qui est raconté, [...] dans les limites du récit, et sachant qu'une fois le récit terminé nous retrouverons la réalité habituelle. » (*Ibid.*, p. 11) En d'autres mots, nous acceptons

de croire et nous ne perdons jamais de vue que cette croyance relève de notre décision. C'est la formule de Samuel Taylor Coleridge « [...] *a willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*. » (1817, s. p.) qui peut se traduire par la suspension volontaire de notre méfiance. Le spectateur de films ou le lecteur de romans croient volontairement à la réalité de l'histoire qui leur est racontée. « La fiction est un mode normal et universel de relation au monde, comme le jeu, et qui, comme le jeu, a traversé plusieurs « régimes » de valeurs accordées respectivement à la raison et à la sensation. » (Aumont, 2014, p. 14)

Selon Aumont, le dispositif du cinéma fondé sur la disponibilité d'un spectateur assis, recevant une image en mouvement de grande taille, offerte seule dans un espace sombre, favorise l'attitude fictionnalisant de façon intéressante et émouvante. Depuis les débuts du cinéma, la fiction côtoie la réalité. La puissance du réalisme du film de fiction nous fait accepter le quotidien, le banal, les faits divers, le fantastique et l'imaginaire. Alors, notre adhésion au récit est faite de croyance et de distance.

Il y a eu du côté des frères Auguste et Louis Lumière ainsi que du côté d'Edison un bref épisode de mise en scène cinématographique où l'on enregistra que des fragments de séquences collant à la réalité la plus simple. On a dit des opérateurs Lumière qu'ils cherchaient le jour idéal, l'heure et l'instant parfait, la hauteur et la distance idéales pour faire les tournages. Ces opérateurs faisaient ce que l'on appelle aujourd'hui une mise en scène, c'est à dire exprimer un point de vue avec des enchaînements sur le fil de l'histoire racontée. Les spectateurs y voyaient des êtres ordinaires gagner en mystère, en pouvoir de suggestion et en densité fictionnelle.

Un roman, un tableau, un film utilisent la fiction comme intermédiaire entre le sujet et le monde. Cet intermédiaire, fabriqué par des individus semblables à moi, est capable

de mobiliser mon imaginaire et vient toucher ma propre façon de voir et d'entendre ce monde. J'accepte la fiction comme une fabrication recevable et je sais qu'entre description et invention la frontière n'est pas toujours claire, car les deux moments se mêlent dans l'œuvre comme dans notre pensée en général.

Filmer un événement singulier c'est faire que cet événement soit particulier, et que potentiellement il s'inscrive dans un cadre plus général qui le caractérise et lui donne une fonction. Car selon Aumont, l'événement banal filmé possède la capacité d'entrer dans un réseau de sens et d'usages.

Aujourd'hui, on constate le nombre croissant d'auteurs qui ont analysé un événement personnel, amoureux ou professionnel en le racontant. Elles en font une œuvre sous le mode de l'autofiction. L'artiste Sophie Calle en a fait sa démarche artistique, Cindy Sherman se transforme dans l'autofiction et la cinéaste Naomi Kawase a consacré une bonne partie de son œuvre à explorer l'énigme de son enfance. Elle a été adoptée à sa naissance par une grand-tante alors âgée de cinquante ans. Elle l'a filmé à plusieurs reprises jusqu'à sa mort à près de cent ans. L'œuvre *Naissance et maternité* a été réalisée en 2006 au Japon (figure 1.8 voir Annexe B).

Jacques Aumont emploie le terme de « départ de fiction » (*Ibid.*, p. 179) que je trouve très éloquent. J'affirme que, dans mon travail, la stratégie d'assembler des fragments d'archives familiales personnelles crée ces départs de fiction. Ceux-ci procurent une certaine force à l'énigme parce que je filme une certaine réalité, c'est-à-dire la projection de l'archive cinématographique familiale *in situ* telle qu'elle apparaît, sans lui donner de sens au premier abord. Le sens apparaîtrait peu à peu dans cette juxtaposition projetée du passé et du présent.

Aumont explique deux conceptions opposées qui participent au régime de la fiction. Il y a la production de l'*enargeia* (*Ibid.*, p. 146) ou en traduction latine, *evidentia* (*Ibid.*, p. 148) qui s'appuie sur la force immédiate de l'image. C'est « [...] : quelque chose qui apparaît sous mes yeux et se force à ma vue. » (*Ibid.*) C'est ce qui provoque l'adhésion rapide du lecteur ou du spectateur au récit et de la *sunopsis* (*Ibid.*, p. 147) qui est une vision impartiale comme celle d'un historien qui raconte les événements à partir d'une position distanciée. La technique du montage permet la *sunopsis*, mais cela se construit par surcroît.

Il donne en exemple la fiction cinématographique et les films de famille, mis en scène. La fiction est ce qui apparaît sous nos yeux et se force à notre vue. L'image qui bouge devant nous indique qu'il y a eu l'enregistrement d'un mouvement bien réel. L'image est vouée à l'évidence, elle possède un aspect émotionnel doublé d'une portée intellectuelle. Pour l'auteur, l'image ne dit rien de plus que ce qu'elle veut révéler et ce récit ne serait fait que d'images sans rapport explicite, alors il serait opaque.

L'*enargeia* est la présence donnée d'un coup. Je fais ici un rapprochement significatif avec le punctum de Roland Barthes, car l'*enargeia* est destinée à toucher sans faire réfléchir. La forme est montrée et articulée, mais reste de l'ordre du visible. Ce peut être des figures du passé que l'on fait revenir sous une autre forme, mais qui est crédible comme le présent du discours de l'artiste, ou du réalisateur sur le passé. Aumont donne en exemple l'œuvre de l'artiste conceptuel Jeremy Deller, il la qualifie d'évidence figurative. Deller avec le soutien de Mike Figgis a réalisé *The Battle of O*⁹ (2001)

⁹ Récupéré de :
http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php

(figure 1.9 voir Annexe B). C'est une reconstitution grandeur nature *in situ* de la lutte des ouvriers britanniques contre la politique de Margaret Thatcher et du violent affrontement entre les grévistes, les forces de police et l'armée à Orgreave en 1984. Deller voulait réactualiser l'événement en mettant en scène autant les vétérans que les témoins de cette grève qui a fait plusieurs morts. Il décrit cette entreprise comme une exhumation des corps et un désir d'apporter un nouvel éclairage tel un bilan pertinent pour recadrer l'histoire.

Notre rapport à la réalité provient du fait que nous croyons véritablement à ce que nous voyons ou imaginons. Pour Aumont, le cinéma est *evidentia* ; « la présentation muette qui saisit, éblouit, sidère et parfois démolit le spectateur. » (*Ibid.*, p. 157) Selon Aumont, l'art de la mise en scène est un art du surgissement, il fait apparaître les choses. Au cinéma comme en vidéo, l'allongement du temps dans des plans où il ne semble rien se passer sauf à la fin un événement tels une explosion ou un dégagement de fumée est désigné par Aumont de *satori* (*Ibid.*, p. 178). Il souligne qu'au cours de ses observations devant ce type de film, qui montre presque toujours la même image, bien souvent la trame sonore vient transformer la perception de l'image.

Devant *Bruits d'archives* nous sommes devant les limites de la fiction. Je crois que devant une image vivante même pauvre en événements on a tendance à ressentir un potentiel de fiction qui peut surgir d'un instant à l'autre. C'est cette naissance potentielle qu'Aumont appelle le départ de fiction, car rien ne garantit sa cohérence avec l'organisation d'ensemble de la fiction. Il cite l'exemple de l'œuvre *Histoire de la nuit* de Clemens Klopfenstein (*Geschichte der Nacht*) (1979) (figure 1.10 voir Annexe B). Le film montre des plans de nuit tournés un peu partout en Europe et qui s'enchaînent selon une logique formelle, car le seul lien entre les scènes c'est que celles-ci sont tournées la nuit.

Le départ de fiction c'est la tendance de l'esprit humain à transformer l'enchaînement des scènes en signification. Nous remarquons deux plans successifs, et nous avons le réflexe de chercher en quoi le second continue le premier. Nous pouvons aussi constater que si nous percevons une image dotée de temps, même si elle est brève, nous considérons que l'action représentée se prolongera et aura des effets.

La fiction n'est pas la réalité, peu importe notre degré de croyance. Elle s'appuie sur des éléments concrets et des similitudes partielles avec la réalité sensible. Selon Aumont, le cinéma de fiction est en concurrence avec celui d'exposition et j'ajouterai évidemment avec la vidéo expérimentale. Ces œuvres diffusées en boucle, transposées par des vidéoprojecteurs dans les salles d'expositions sont ouvertes à l'émergence d'un temps créé. Elles peuvent être regardées à n'importe quel moment de leur diffusion et plus ou moins longtemps selon la disponibilité et la patience du visiteur. Le projet d'exposition suppose un destinataire différent de celui du cinéma de fiction, mais les influences réciproques sont appréciables. Depuis la fin du siècle dernier, la transformation qui s'est effectuée dans l'art d'exposer tient principalement au déplacement du spectateur dans l'espace muséal. Le sens de l'œuvre se construit entre autres par l'organisation d'un parcours cohérent pour le visiteur.

Pour entrer dans les fictions, nous devons prévoir du temps ainsi qu'une participation personnelle. Ceci nous fait rencontrer le monde et rencontrer l'Autre sur un mode imaginaire, car la fiction offre une occasion de réfléchir et parfois un moyen d'alimenter nos réflexions.

1.6 L'archive au temps uchronique

Actuellement, dans la pratique artistique, le terme de matériau de création peut inclure, entre autres, des documents remédiatisés tels que des archives préservées de manipulations successives, dont les copies numériques constituent un matériau plus sécuritaire à utiliser. Celui-ci peut être soumis à diverses transformations sans détruire ou détériorer l'archive d'origine. Ces documents numériques sont des simulations et relèvent du temps uchronique. Or, pour Edmond Couchot, la mission naturelle de l'ordinateur est la simulation numérique. Celle-ci est traduite en un temps qui n'existe que dans l'ordinateur. C'est un temps créé de micro-impulsions électroniques émises par l'horloge interne du processeur qui calcule les opérations selon la fréquence très élevée de son cristal. Tout se passe dans l'expérimentation numérique ; il se crée un espace-temps autonome dissocié de notre rapport au temps et à l'espace réels. Dans le texte *Le temps uchronique Nouvelles horloges, « nouvelle seconde »*, Edmond Couchot (2007) constate les effets des technologies numériques sur notre rapport au temps. Avec les œuvres médiatiques, une nouvelle conception d'un « temps hors du temps du monde » (*Ibid.*, p. 195) a été créée, ce que l'auteur nomme le temps uchronique. Nous sommes tiraillés entre une logique de l'événementiel reliée au temps long de l'histoire et celle de l'éventuel relié au temps uchronique qui se situe du côté des éventualités.

C'est un temps en puissance qui s'actualise en instants, durées, simultanités, particulières; un temps non linéaire qui s'expande ou se contracte en d'innombrables enchaînements ou bifurcations de causes et d'effets. Sans fin ni origine, le temps uchronique se libère de toute orientation particulière, de tout présent, passé ou futur inscrits dans le temps du monde. (*Ibid.*, p. 208)

Pour comprendre la façon dont les technologies numériques modifient notre rapport au temps, il faut examiner ce qui les différencie des techniques traditionnelles. Toute

image numérique est composée d'une partie réelle de l'image lumineuse perçue par l'œil et une partie virtuelle qui réside en une série de nombres engendrée par la machine. Selon Couchot, le virtuel est ce qui existe en puissance dans l'ordinateur, « une puissance capable de *s'actualiser* sous des formes sensibles (images, sons, textes ou stimulations perceptives) au cours du dialogue homme-machine. » (*Ibid.*, p. 201) Ce mode dialogique est un échange d'informations codées et traitées par calcul automatique entre une personne et l'ordinateur et est l'une des deux spécificités principales des technologies numériques, l'autre est liée au traitement automatique de l'information. Les opérations de traitements numériques de l'image, leur mode de duplication ou de transmission permettent un gain de temps considérable. Ces tâches correspondent à des opérations informatiques rapides, mais aussi à un temps imperceptible qui s'ajoute à la propre temporalité de l'opérateur. « Du temps virtuel donc, en puissance, où se préparent les différentes actualisations de l'image sur l'écran et où se joue le devenir de l'image et de son rapport à l'homme assis devant son écran. » (*Ibid.*, p. 205)

Le temps numérique peut aussi simuler le temps enregistré du cinéma ou de la vidéo. Il peut être accéléré, ralenti, inversé, lu et relu autant de fois qu'on le désire. Les caractéristiques du temps uchronique sont présentes dans le dialogue personne-machine en temps réel, ce que Couchot définit comme une synthèse de plusieurs temporalités propre à la création numérique qui intègre aussi la temporalité perceptive du spectateur.

On pense immédiatement aux dispositifs de réalité augmentée, mais aussi à la rapidité avec laquelle les programmes informatiques de logiciels tels que ceux utilisés pour le montage vidéo peuvent calculer les informations et les montrer à la fois en temps réel. On peut voir le rendu calculé des effets visuels sans retard d'image (*image lag*). Cette

possibilité technique considérable permet de voir et de modifier rapidement le résultat de la manipulation des images sans une perte significative de temps. Ces événements se situent en dehors du temps chronique, alors Couchot pose la question suivante : « [...], qu'advient-il quand le fil conducteur entre le passé, le présent et l'avenir tendu par l'Histoire est rompu par le temps uchronique où les événements cèdent aux éventualités ? » (*Ibid.*, p. 278)

Le passé n'est plus un lieu d'événements, des faits accomplis qui produisent du sens, mais une pluralité d'éventualités, des simulations d'événements qui peuvent se produire ou pas dans un futur incertain. Parce qu'il est inclus dans le présent, ce passé ouvre sur différentes versions possibles et médiatisables des phénomènes du passé. Dans ma pratique, ce temps uchronique inclut un futur antérieur¹⁰ de l'archive comme une éventualité, mais aussi la possibilité, donnée au spectateur, de reconstruire les circonstances selon sa mémoire en une version personnelle.

Dans une conférence intitulée *Temps de l'histoire et temps uchronique, penser autrement la mémoire et l'oubli* pour ZKM tenue à Karlsruhe en décembre 2010 sur le thème *Digital art conservation*, Edmond Couchot propose, pour la diffusion et la conservation des arts numériques, de s'inspirer des modes d'opération de la mémoire organique. Ces modes sont plus flexibles que ceux du disque dur, image qu'il utilise pour expliquer que ce dernier est un outil de conservation de mémoire rigide et fixe conçu pour les documents numériques. Les processus mémoriels de notre cerveau ne consistent pas à aller chercher l'événement dont nous voulons nous souvenir à une adresse précise, car la mémoire n'est pas localisée. Ils consistent à le recréer en activant

¹⁰ Le terme futur antérieur a été développé à la page 38 de ce présent chapitre.

les zones neuronales qui ont pris elles-mêmes part à l'événement et l'ont vécu. Pour Edmond Couchot, la mémoire organique est une recreation vivante et c'est ce qui fait qu'un souvenir ne se présente jamais exactement de la même façon à l'esprit. La mémoire vive, terme emprunté aux technologies, serait plus appropriée pour conserver les expériences et les événements. Il donne en exemple la façon dont on assure la pérennité des monuments en Occident comparativement au Japon. En Occident, les architectes comptent sur la dureté des pierres pour assurer la durabilité des monuments. Quand certaines parties vieillissent, on les remplace avec des matériaux neufs. Ils ne reconstruisent pas, sauf exception, l'ensemble de la structure. Par contre, au Japon, c'est la structure entière que l'on remplace peu à peu, car la mémoire ne réside pas dans les matériaux, mais dans le plan. Couchot croit que cette méthode serait applicable à de très nombreux dispositifs interactifs, artistiques, etc. Le procédé serait plutôt complexe, car l'obsolescence des logiciels et des outils est un problème qui se pose à toutes les applications informatiques, mais fait actuellement l'objet de recherches avancées. Couchot cherche comment capter le volatile des expériences et en transmettre une trace vivante.

Cependant, il souligne qu'il existe toujours une présence, même ténue, spectrale, derrière les caméras : un corps qui sécrète sa propre temporalité. Avec la photographie et le cinéma, il se constitue un immense réservoir telle une mémoire brute du monde où la fiction se mêle au réel et qui devient un élément essentiel de l'Histoire. Il ne faut pas ignorer la puissance de la technologie, mais en jouer, la conduire vers d'autres possibles.

Ils disent (les artistes) qu'il faut troubler l'image trop ressemblante que la machine nous renvoie, composer avec ce temps hors du temps où elle nous plonge, trouver les interstices à travers lesquels inscrire notre présence dans l'image. (*Ibid.*, p. 291)

Le temps uchronique peut inclure des éléments du passé réactualisés en des propositions artistiques composées de matériaux malléables. Ils sont issus de cette rencontre entre temps historique et uchronique par le truchement d'une activité créatrice et modifient ce passé figé comme une ressource potentielle de possibilités toujours ouvertes et toujours en transformation.

Le temps uchronique des archéfictions se trouve dans la transformation de l'image remédiatisée, projetée, captée, manipulée, montée, ralentie et inversée. L'installation *Bruits d'archives* n'oblige pas le spectateur à explorer un dispositif multimédia. Elle se situe dans un entre-deux, celui de la technique numérique utilisée pour la création et la diffusion de l'œuvre et celui du performatif par l'utilisation du dispositif diffuseur-capteur qui est devenu l'outil indispensable à la création.

Les archéfictions ont été pensées sous le mode du souvenir qui refait surface, mais chaque fois qu'il est rappelé il prend des formes diverses. Parfois, les petits bouts de souvenirs vacillent et laissent deviner leur fragilité. Les archéfictions représentent une des réminiscences possibles de ce qui a eu lieu dans toute son altérité.

1.7 Les pratiques hybrides de l'archives

Pour élargir le contexte du réemploi de l'archive en art, nous avons vu que depuis la fin des années 1990, les expositions qui concernent les relations entre art et archives se sont accrues tant au Québec, au Canada ainsi qu'à l'international. Anne Klein (2013-2014) nous informe aussi qu'entre 1999 et 2003, le Musée d'art contemporain de Montréal produisait une exposition itinérante au Québec et au Canada : *Autour de la*

mémoire et de l'archive, qui montrait des œuvres de Christian Boltanski et d'Angela Grauerholz. Dans le même ordre d'idée, notons aussi Le Mois de la photo à Montréal qui présentait, en 2009, l'exposition *Les espaces de l'image* puis en 2011 la tenue de l'événement *Lucidité*.

Comme les pratiques hybrides de réemploi des images d'archives sont abondantes, l'apport théorique d'Anne Bénichou (2010) dans le paysage de l'histoire de l'art au Québec est incontournable pour en comprendre les enjeux. Sa réflexion théorique s'est engagée à l'endroit de la pratique performative qui est actuellement très féconde au Québec. J'y ai retenu quelques moyens pertinents pour ma thèse de recherche-crédation, dont ceux de la réactualisation des archives, de la réactivation de la mémoire et des affects ainsi que de la production d'images dialectiques qui mêle le passé et le présent.

Bénichou s'interroge sur l'attitude à adopter devant certains discours théoriques intégrés dans la structure interne d'une œuvre. Certes, la notion d'archive est une preuve, une trace, elle a une valeur testimoniale, mais elle a aussi une valeur didactique. Le document artistique constitue une valeur ajoutée à l'œuvre, celle-ci peut s'autonomiser de manière posthume et modifier le genre d'une pratique. Tel est le cas de Richard Smithson, artiste du *land art*, qui est, pour ainsi dire, devenu photographe après sa mort, car ses archives photographiques ont été diffusées en a posteriori par ses ayants droit. Comme Bénichou le souligne, la documentation des œuvres d'artistes se constitue également comme des œuvres complètes parce qu'elles possèdent une cohérence plastique et que leur production ainsi que leur réception proviennent et résultent d'une expérience artistique : nous sommes devant une esthétique de la documentation. De plus, elle constate que l'art contemporain instaure un phénomène très rapide de monumentalisation du document contrairement à ce qu'instaure l'historiographie traditionnelle entre le document et le monument. Le document est

généralement perçu comme plus objectif que le monument et est digne de s'intégrer à la mémoire collective par les pouvoirs.

Par exemple, l'œuvre de Boltanski telle la série de livres et d'encarts intitulés *Inventaire des objets ayant appartenus à....* Réalisés entre 1973 et 2000, ces objets constituent, tout d'abord, une documentation photographique et textuelle de douze installations éphémères qui portent le même titre. L'idée à l'origine de ces installations consiste à présenter dans un musée tous les objets ayant appartenu ou appartenant à un habitant de la ville récemment décédé ou momentanément absent telle l'œuvre *Inventaire des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford* (1973) (figure 1.11 voir Annexe B). Boltanski cherche à montrer le paradoxe de la conservation muséale et son caractère funeste, cependant, aucun des livres ou encarts ne comporte aucune photographie d'installations. Bénichou ajoute que depuis l'art conceptuel, les artistes ont complètement repensé la primauté de l'œuvre sur le document. Elle développe sept cas de figure qui nous indiquent les changements du rapport entre l'œuvre et sa documentation. J'ai retenu quelques cas de figure que je juge pertinents dans le cadre de cette thèse :

[...] : 1) la documentation de l'œuvre est première par rapport à l'œuvre ; 2) la dialectique entre l'œuvre et sa documentation est au fondement même de la démarche artistique ; 6) la documentation vise à légitimer la vie en tant qu'œuvre d'art et prend une dimension holistique ; 7) enfin, la documentation construit une œuvre fictive. (Ibid., p. 56)

L'œuvre, dans ce cas-ci, instaure une dialectique qui met en rapport le document qui se classe sous l'archive et qui a une valeur testimoniale. Sa réactualisation est de l'ordre du performatif. Selon Bénichou, les *Inventaires* de Boltanski, en tant qu'objets distincts, proposent une expérience basée sur la réactivation de la mémoire et des affects. Les

documents de Boltanski sont certes performatifs, mais ils ont une valeur testimoniale, et c'est la dialectique de ces dimensions contradictoires qui font leur richesse.

Hal Foster (2004) pour sa part, nomme la pratique des artistes qui s'intéressent aux documents d'archives par l'expression *archival impulse*, impulsion archivistique. Il développe ce concept selon trois spécificités. La première est rattachée à l'information historique souvent perdue ou déplacée. Celle-ci est récupérée par les artistes qui chercheront à lui donner une forme concrète. Par exemple, des artistes travaillent avec des images trouvées, des objets, des textes et favorisent l'installation comme mise en espace. Pour Foster, le « matériel trouvé » signifie qu'il n'est pas produit par l'artiste lui-même. C'est un matériau déjà existant qui peut être consulté et utilisé. Les archives mises en question par cette forme d'art sont avant tout matérielles et fragmentaires.

La deuxième spécificité est rattachée à son utilisation souvent évoquée de façon métaphorique et son exploration artistique correspond à un détournement. Celui-ci produit de la connaissance telle une contre-mémoire, en termes foucaaldiens, et est fondé sur l'établissement de nouvelles connexions.

Le troisième trait distinctif de l'art archivistique est qu'il se fonde sur des archives informelles, mais les produit aussi d'une manière soulignant la nature de tous les documents d'archives comme « trouvés et construits, factuels et fictifs, publics, mais aussi privés. » (*Ibid.* p. 5, trad.) Il croit que pour constituer une archive, le matériel utilisé doit subir un processus de sélection et de classification. L'art archivistique organise le matériau conformément à une méthode archivistique avec des citations et des juxtapositions de textes et d'objets. Il les présente suivant une mise en forme qui s'apparente à l'installation. Ce que Foster veut rendre explicite c'est la fonction poétique de l'archive. Il souligne également l'importance de sa matérialité par son

caractère « instituteur, législateur et transgressif. » (*Ibid.*, trad.) et la forme relationnelle qu'elle possède. Les artistes pointent le lien que les archives entretiennent avec les vies qui y sont enfermées. Ils les extirpent de leur sommeil pour les prolonger en d'autres histoires possibles.

De nos jours, l'art archivistique (Foster 2004), ou l'archive-comme-œuvre (Kihm 2010) sont influencés par la culture des médias numériques. Les trois spécificités présentées par Foster indiquent combien ces pratiques archivistiques sont imbriquées dans la vie quotidienne et sont ouvertes aux transformations de formes, de sens et d'interprétations. Peut-être que toutes les archives subissent diverses modifications, mais elles conservent leur capacité à ouvrir sur une nouvelle façon de voir les événements exposés.

Enwenzor (2008) constate que les spectateurs d'*Archive Fever* confrontaient les relations entre archives et mémoire, ethnographie, identité et temporalité. L'objectif n'était pas de produire une théorie de l'archive, mais de montrer la façon dont les documents d'archives, leur collecte, leurs lieux de témoignages ainsi que la projection dans l'imaginaire social peuvent informer et inspirer les pratiques des artistes contemporains.

Il examine le travail de l'artiste anglais Craigie Horsfield, qui questionne la relation entre la photographie et la temporalité. Cet artiste a voyagé dans la région de Cracovie en Pologne, au cours de la période Pré-Solidarité des années 1980, pendant le déclin de l'ère industrielle. Il a photographié dans les usines et les rues désertes des images de travailleurs, tels des anti héros, prenant part aux soulèvements ouvriers de l'époque (figure 1.12 voir Annexe B). Les images soulignent l'austérité des sujets par la lumière blanche et dure contrastant avec le velouté des noirs de la photographie. Horsfield a abordé son travail comme s'il témoignait du long déclin d'une époque ainsi que de

toute une catégorie de personnes expulsées par les forces du changement. Ses photographies sont des interventions sur la nature même du temps et de la façon dont il agit sur la mémoire et l'expérience. Enwenzor soutient que la disjonction entre l'instant où l'image est enregistrée et le moment où elle est finalement imprimée produit deux ordres, d'abord, « [...], le temps d'archivage de l'image et ensuite le registre de sa reproduction ». (*Ibid.*, p. 24, trad.)

Par un questionnement sur le deuil et la perte, Christian Boltanski utilise le pouvoir de l'archive pour employer, de façon allusive et évocatrice, des images et des récits. Cette stratégie vise à représenter une archive transformée et bien différente de l'originale. Depuis près de quarante ans, Boltanski s'interroge sur des notions conceptuelles et philosophiques de l'archive comme un moyen de comprendre le passé. Il veut explorer comment l'incohérence de ses photographies peut troubler le souvenir et laisser entrevoir leur capacité à trouer la mémoire privée et publique. Ses œuvres d'art floutent la frontière entre l'histoire et la fiction et font voir des images d'hommes, de femmes et d'enfants oscillant entre le rappel et la disparition.

Pour les œuvres cinématographiques de cette exposition, Enwenzor soutient que le dispositif de boucle est l'un des moyens utilisés par les artistes. Il produit une articulation entre la répétition et le temps et c'est ce qui fait appel à la mémoire. Par exemple, l'œuvre de Stan Douglas *Overture* (1986) consiste en une suite de séquences d'archives trouvées tournées par la compagnie Edison Film en 1899, lors d'un voyage en train à travers les tunnels escarpés des Rocheuses¹¹. Le film de Douglas est accompagné d'une voix hors-champ, celle de Gerald Creede, écrivain de Vancouver,

¹¹ Il s'agit du *Kicking Horse Pass* situé en Colombie-Britannique.

lisant des passages retravaillés par Douglas du début du premier volume d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

Overture (figure 1.13 voir Annexe B) traite de la désorientation ressentie lorsqu'on se réveille dans le noir au milieu de la nuit et que l'on essaie de reconnaître l'endroit où l'on est. Même si le film est un assemblage de fragments visuels et audio, la stratégie de lecture en boucle permet d'expérimenter le film comme un circuit sans fin d'images. Dans ses œuvres, Douglas intègre parfois des écrans noirs pour marquer une pause entre les images. Cette stratégie de montage des images donne corps à l'écoulement du temps et génère une étonnante fluidité.

Pour Enwezor, l'intérêt pour l'archive photographique ou cinématographique met en lumière le rapport entre l'art et les réflexions historiques sur le passé. L'archive réemployée dans une œuvre d'art devient un dispositif temporel colligeant des événements historiques.

C'est le cas de Walid Raad et The Atlas Group qui a effectué une enquête sur la guerre civile du Liban à partir de 1970 jusqu'en 1990, par exemple l'œuvre *We decided to let them say "we are convinced" twice* (2002) (figure 1.14 voir Annexe B). Bien que la guerre civile libanaise ait été réelle, son histoire est soumise à différentes interprétations et à une manipulation constante par les forces idéologiques et sectaires. Plutôt que de nous attirer dans un documentaire officiel dont la valeur herméneutique ultime est contestée par différentes factions, le Groupe Raad/Atlas emprunte les conventions du roman historique. Il déploie des personnages fictifs tels des historiens, des interprètes, des témoins et des archivistes dont les investigations et les commentaires éclairent les souvenirs de combats de cette guerre.

Aussi, dans le même ordre d'idée, l'œuvre *Intervista* (1998) de l'artiste Anri Sala (figure 1.15 voir Annexe B) est construite comme un film policier. Il traite de l'effondrement du communisme et de l'héritage archivistique de cette rupture avec le passé. Ce film montre les images de sa mère en 1970 à l'âge de trente ans. Elle prononce un discours politique lors du congrès du Parti communiste en Albanie, mais le film n'a plus sa bande-son. Déterminé à reconnecter les archives visuelles au contexte de l'époque, il a fait traduire les paroles du discours par des sourds qui savent lire sur les lèvres. Le film recomposé montre les images d'archives et des images captées lors d'une conversation avec sa mère expliquant le sens de ces images comme un objet historique. La vidéo qui en résulte alterne entre des images en noir et blanc et les images en couleurs de l'interview. On assiste au déplacement de l'histoire et du temps, entre le passé communiste et l'ambiguïté politique du présent, entre soi et les autres, l'artiste et la mère, l'image filmique et son sens historique. L'œuvre montre le cheminement d'images anciennes entre leur condition d'archivage et leur réception, entre mutisme et parole, entre image et mémoire. Ainsi on peut dire que de telles conditions permettent d'examiner la mémoire collective et ouvrent sur de nouvelles interprétations.

De cette façon, Enwezor considère que la dialectique du réemploi des images d'archives plonge l'ensemble de la production archivistique dans un contexte épistémologique qui dépasse les questions de taxonomies, de typologies et d'inventaires produits par les artistes. Le récit de l'histoire, telle une séquence d'événements, est déplacé au profit d'une attention portée sur la coexistence des cadres sociaux divers, mais aléatoires. Pour Enwezor, le processus de l'histoire est reconsidéré comme un système d'interactions perpétuellement changeantes. Il se crée des permutations entre les données économiques et écologiques, les formations de classes sociales et leurs idéologies ainsi que les types d'interactions sociales et culturelles qui en découlent. Il considère qu'en réponse à la tendance d'amnésie contemporaine, l'archive devient le site des origines perdues et de la mémoire dépouillée. C'est aussi

dans les archives que des actes de rappel et de transformation se produisent; les liens entre le passé et le présent s'actualisent dans l'espace possible créé entre l'événement et l'image, entre le document et le monument.

Au prochain chapitre, j'explicite les moyens par lesquels l'œuvre *Bruits d'archives* a pris sa forme définitive. Je développe quelques considérations sur les modes de remédiation, de réemploi, de projection comme dispositif de création et de diffusion (avec le dispositif diffuseur-capteur) ainsi que le rôle majeur de l'écran telle une surface d'inscription et le moment déterminant des tournages à la tombée du jour soit entre chien et loup. Le montage vidéo de préproduction et celui en postproduction sont aussi examinés.

CHAPITRE II

DES ARCHÉFICTIONS AUX BRUITS D'ARCHIVES

2.1 La remédiation des archives familiales

Depuis plusieurs années, je conserve précieusement une banque d'images d'archives cinématographiques familiales personnelles enregistrées sur pellicule 8mm qui remontent aux années 1950 et 1960. Elles ont été tournées par mon père qui exerçait le métier de photographe de mode. Il avait la ferme conviction qu'il était possible de rehausser la photogénie d'un modèle par la façon de le cadrer, mais aussi en l'intégrant dans un environnement propice afin de susciter une expression décontractée et ainsi faire ressortir son individualité. Je considère que ces pellicules anciennes sont dotées de qualités matérielles et artistiques exceptionnelles.

Ayant développé une approche expérimentale de la vidéo, je souhaitais imaginer un moyen d'incorporer mes archives cinématographiques dans une démarche artistique. Je voulais rendre hommage aux images léguées par mon père, les remédier et les réactualiser sous de nouvelles expressions. L'impulsion archivistique ressentie au départ s'est transformée en un désir de mettre en forme le moment où un souvenir refait surface. Je m'imaginais que les souvenirs pouvaient apparaître dans le paysage, sur les

murs, etc. comme des images fugaces, fragmentées et disséminées çà et là, nous faisant éprouver des sensations de vacillements entre le passé et le présent.

Je me suis intéressée à l'analyse des modes d'affections créés par le réemploi d'archives et j'ai comparé ce champ épistémologique à un champ de fouilles archéologiques qui éveille à une sensibilité aux logiques temporelles de l'archive. Je voulais aborder un travail de création avec des images «trouvées» et des sons «cherchés» pour reprendre l'expression de Christa Blümlinger (2013, p. 197).

En 2006, une installation vidéo intitulée *Solitudes urbaines : Entre St-Zotique et Bélanger*, puis en 2009, une installation intitulée *Paysage mobile parce que...*, (figure 2.1, 2.2 voir Annexe C) fut tout d'abord une intuition, une tentative de réactiver des séquences d'archives cinématographiques familiales. En mars 2015, l'installation *Bruits d'archives* a été présentée à la Galerie universitaire R3 à Trois-Rivières comme exposition dans le cadre de cette thèse. Cette dernière installation met à l'épreuve une approche poétique et fictionnelle ayant pour objectif de réactualiser des images du passé dans le présent. Celles-ci sont transformées dans une nouvelle proposition et suggèrent au visiteur d'effectuer une déambulation au cours de laquelle il lui est demandé d'être attentif aux images et aux ambiances sonores spatialisées dans l'espace.

L'installation *Bruits d'archives* représente d'une manière minimaliste un intérieur domestique et est constituée de trois suites vidéographiques et sonores projetées sur trois sections de murs. Les murs sont construits à l'échelle 1/30¹² (voir figure 2.3,

¹² J'ai fabriqué une maquette de l'installation qui reproduit fidèlement les dimensions de la salle d'exposition ainsi que celle des murs construits.

Annexe C). Puis, au dos d'un des murs, une quatrième vidéo de petite dimension est projetée par un corps-mannequin portant le dispositif « diffuseur-capteur¹³ » (figure 2.4 voir Annexe C). Les cloisons représentent le mur de manière symbolique et conceptuelle. De cette façon, la couleur émane de la projection vidéo. L'ensemble forme les archéfictions tel un espace de plongée dans la rêverie où s'infiltrant de vagues souvenirs.

Le champ d'action de l'installation intègre la présence simultanée de plusieurs spectateurs qui expérimentent l'œuvre autour des quatre projections vidéo. La disposition des fragments de murs de l'installation permet de voir une vidéo à la fois. Devant chaque fragment de mur, on peut entendre les arrangements acoustiques distincts à chaque vidéo, mais avec un certain recul on perçoit l'ensemble qui crée une ambiance sonore.

En amont de ce travail, il y a eu tout d'abord une période de préproduction pendant laquelle s'échelonnaient plusieurs étapes. Dans la mesure où mes archives cinématographiques familiales avaient été tournées sur de la pellicule celluloïd de 8 mm, une première étape de remédiatisation consistait à effectuer le transfert des photogrammes sur un support numérique tout en conservant les proportions de l'image ancienne. En conséquence, je pouvais m'assurer de la sauvegarde du matériel d'origine. La remédiatisation permettait une souplesse dans le remontage des séquences sélectionnées. Je pouvais intervenir aisément et facilement sur l'image, sa coloration, son inversion, son recadrage et le ralentissement de son défilement.

¹³ Le dispositif diffuseur-capteur est un outil que j'ai conçu et qui permet la projection et l'enregistrement de l'image en même temps. On trouvera plus de détails concernant ce dispositif à la section 2.3 : la projection comme dispositif de création et de diffusion.

Bolter et Grusin (1999) définissent la remédiatisation¹⁴ comme une logique formelle, par laquelle les médias remodèlent et modifient les formes médiatiques antérieures. La remédiatisation établit l'identité d'un nouveau médium numérique et nous offre une interprétation du travail des anciens médias. Delphine Bénézet (sans date) écrit que :

La pensée de Grusin et Bolter se développe suivant une certaine généalogie : ni linéaire ni chronologique, il s'agit d'une généalogie attentive aux liens et affiliations. [...]. Le processus de remédiation fonctionne dans plusieurs sens et orientations et ne se limite pas aux nouveaux médias, même si une grande partie des exemples proposés par les auteurs évoque les nouveaux médias, la réalité virtuelle, les jeux vidéo, etc.

La remédiatisation se déploie dans un rapport dialectique entre l'hypermédiateté (*hypermediacy*) et l'immédiateté (*immediacy*). La notion d'immédiateté correspond à un type de représentation visuelle qui veut faire oublier la présence du médium et qui tente de faire croire aux spectateurs qu'ils sont en présence directe des objets représentés. Ce désir d'immédiateté existe depuis très longtemps et serait selon Bolter et Grusin, une des caractéristiques de la représentation visuelle occidentale. Ainsi, aucun médium ne semble désormais pouvoir fonctionner de façon indépendante dans un espace unique, pur et dénué de sens culturel.

Le terme d'hypermédiateté, pour sa part, est un type de représentation visuelle qui vise à rappeler aux spectateurs la présence du médium. L'hypermédiateté est un style visuel qui privilégie la fragmentation, l'indétermination et l'hétérogénéité et qui met au premier plan le processus ou la performance plutôt que l'objet d'art fini.

¹⁴ Du latin *remediare* guérir, soigner, terme qui traduit la façon dont un médium est considéré, par notre culture, comme l'amélioration d'un médium par un autre.

Aujourd'hui, dans les médias numériques, la pratique de l'hypermédiateté est notamment apparente dans le déploiement des fenêtres sur l'interface du bureau (*desktop*), dans les programmes multimédias et les jeux vidéo. Les données brutes sont les images, le son, le texte, l'animation et la vidéo. Elles sont « fenestrées » (Bolter, Grusin, 1999, p.34) et elles peuvent être agencées de différentes manières. Du même coup, l'objectif vise souvent la transparence de ces fenêtres afin de donner l'impression d'être en présence de ces objets. La logique de l'hypermédiateté montre les signes de la médiation et essaie de reproduire la richesse sensorielle de l'expérience humaine. Dans chaque manifestation, elle tend à rendre visibles les moyens ou les médias utilisés et déjoue le désir d'immédiateté.

Au début du XX^e siècle, la tendance marquée pour la technique du collage et du photomontage témoignait de l'intérêt porté à la matérialité des médias. Les photographies juxtaposées ou superposées les unes sur les autres, l'ajout de peinture ou de dessin au crayon créaient un effet de couches que nous trouvons également aujourd'hui dans les arts médiatiques. Le photomontage peut être interprété comme un refus ou un questionnement de la nature transparente et unifiée de la photographie. Dans ces conditions, l'artiste définit un espace en détachant les formes de leur contexte d'origine. Il les recombine autrement, provoque des interactions différentes, crée des espaces hétérogènes où les spectateurs sont conscients de l'acte de représentation. Dans toutes ses variantes, la logique de l'hypermédiateté exprime la tension entre l'espace visuel médiatisé et l'espace réel.

Dans le travail *Bruits d'archives*, l'acte de représentation passe par la présence d'archives familiales du passé « fenestrées » dans l'espace réel, pour reprendre l'expression de Bolter et Grusin (*Ibid.*). Ces fenêtres ouvrent sur d'autres

représentations, celles d'un lieu qui assure le passage du passé se prolongeant dans le présent de multiples possibilités de fictions.

2.2 Le réemploi des films d'archives

Je me retrouve alors avec des séquences d'archives remédiatisées, sélectionnées et regroupées par thématiques telles que celles tournées en extérieur au cours des saisons et en intérieur lors de divers événements. À leur relecture attentive, je redécouvre les gens et les activités filmées par mon père. Les souvenirs se réactivaient partiellement, je reconnaissais les personnes, mais seulement certains lieux. Je voulais faire revivre ces images évanescentes. Mais comment représenter les souvenirs ? Et puis qu'arriverait-il si ces images étaient en mesure d'apparaître inopinément, sur les rochers, dans les arbres et sur les murs ? Et si je les projetais *in situ*, sur la neige et sur le feuillage, pourraient-elles se fondre littéralement à la surface et révéler leur potentiel fictionnel ?

C'était clair, j'allais projeter mes archives familiales sur toutes sortes de surface d'inscription et observer dès leur contact ce qu'elles communiqueraient. Je m'affairais à recréer d'autres histoires, à faire ressortir la matérialité des archives et leur aspect historique. En m'appropriant les films de mon père, se pointait, à juste titre, un heureux hasard, ce que les anglophones appellent le principe de *serendipity*¹⁵. Cependant, c'est

¹⁵ Ce terme a été inventé par Horace Walpole en 1754 en référence à l'histoire *Three Princes of Serendip* écrite originalement en italien par Michele Tramezzino vers 1557. Ces princes clairvoyants faisaient toujours des découvertes par accident.

Cannon (1945) dans son livre *The Way of an Investigator* qui examine le rôle de la sérendipité. Il distingue la chance pure de la sérendipité et cite Louis Pasteur qui affirme que « [...] dans les champs de l'observation, le hasard ne favorise que les esprits préparés. » (*Ibid.*, p. 76-77) Avec perspicacité, je pouvais faire traverser ces images du côté de l'art et signaler, dans une nouvelle proposition, ma présence tout près de l'image, derrière la caméra.

J'ai effectué plusieurs déplacements pour trouver les lieux compatibles avec les images d'archives. Cette recherche devenait de plus en plus une source de motivation. J'emportais même ces images en voyage et je tentais de découvrir leur lieu possible de réapparition. Les archéfictions ont été tournées au Québec, en Italie et en France. C'est en faisant le repérage des sites de tournage que je découvrais la poétique des lieux. J'associais déjà certaines images à certains lieux et je procédais aux essais. Aux scènes tournées par mon père, j'ajoutais mon regard contemplatif. Dans un monde où les images sont fabriquées, recadrées et retouchées, mes archives familiales sont libres de trucages. Un naturel insouciant se dégage de ces séquences anciennes. Comme le souligne Jonathan Thonon (2009), les pratiques contemporaines de réemplois des archives cinématographiques réinvestissent ces images pour les transformer :

[...] en une surface virtuelle, une mémoire inédite des formes qu'il s'agit de révéler par effacement, masquage, diffusion, soustraction pour inaugurer une nouvelle ère, celle du milieu de mémoire. (*Ibid.*, p.133) [...], le milieu de mémoire constitue lui un espace dynamique qui se vit au présent et où se côtoient des formes toujours en mouvement. (*Ibid.*, p. 138)

Déjà, je considérais intéressant et pertinent de ralentir le défilement des images pour représenter ma conception du processus de rappel lorsqu'un souvenir revient à la mémoire. Parallèlement, je constatais que d'autres artistes réemployaient des documents d'archives dans leurs œuvres.

Christa Blümlinger (2013) étudie le phénomène de réemploi d'images issues d'archives familiales ou de films d'amateurs dans les œuvres contemporaines. Elle avance que, dans l'histoire, ce sont souvent des techniques et des formes dites obsolètes qui intéressent particulièrement les avant-gardes, trouvant dans leur réactualisation des utopies ou des modes de résistance. Ces films ont un point en commun : « ils sont des réélaborations de films d'origine privée, et évoquent d'une manière plus ou moins explicite des contextes historiques. » (*Ibid.*, p. 179-180) L'auteur tente de mesurer la dimension épistémologique des archives et leur transformation en analysant les œuvres de quelques artistes qui les réemploient.

L'une des stratégies est discursive parce que l'artiste formule des commentaires sous forme de texte ou d'incrustation de mots dans les images pour servir l'idée d'un récit. L'autre stratégie est esthétique et Blümlinger la nomme le hors-champ. Il est créé par le choix d'un cadrage et d'un montage précis des plans conçus pour émouvoir le spectateur. Elle veut déceler si, dans la reprise des films de famille, on peut définir, depuis la perspective foucaldienne, une valeur de monument à l'archive. Sa conception diffère de celle de Michel Foucault et tend vers celle exposée par Jacques Rancière (2012) qui soutient que : « Le monument est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent. » (*Ibid.*, p. 26)

À l'instar de Blümlinger, je présente ici certains films expérimentaux d'artistes tels que ceux de Peter Forgács, du duo Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi et de Lisl Ponger dont les démarches sont en dialogue avec ma pratique de la vidéo.

Je me suis intéressée à deux œuvres de Forgács. Le film *The Danube Exodus*¹⁶ (1997), d'une durée de soixante minutes, a été réalisé par Forgács et diffusé sur les chaînes de télévisions européennes en 1997. Ce film comporte les archives personnelles d'un mystérieux capitaine appelé Nándor Andrásovits qui transportait des gens sur le Danube. Il y a dans ce film trois histoires racontées. On y présente des scènes de la traversée d'un groupe de juifs d'Europe de l'Est qui fuient la persécution nazie de 1939 et qui les mènera vers la Palestine. D'autres images captées sur le bateau montrent le retour d'agriculteurs allemands qui ont abandonné leur terre d'adoption de Bessarabie pour retrouver la sécurité du Troisième Reich. On y apprend que ces paysans furent relogés ultérieurement en territoire occupé de Pologne. D'autres images décrivent, tel un carnet de voyage, les déplacements du capitaine Andrásovits, cinéaste amateur qui a documenté ses voyages sur le Danube.

En 2002, ce film de Forgács est présenté sous la forme d'une installation immersive et interactive intitulée *The Danube Exodus : The Rippling Currents of the River* au Centre d'art et de technologie de Karlsruhe (ZKM) en collaboration avec le Labyrinth Project au Getty Research Institute de Los Angeles. Cette réalisation, pièce majeure de l'installation, diffuse les images d'archives sur cinq grands écrans. Devant ces projections, un petit écran tactile permet aux spectateurs de sélectionner des séquences du film *The Danube Exodus*¹⁷ (figure 2.5 voir Annexe C). Ils peuvent intervenir dans le réagencement ou la répétition des vidéos projetées en sélectionnant l'une des icônes semblant flotter sur l'eau mouvante de l'interface d'accueil. Puis, dans une pièce

¹⁶ Disponible sur le site : <https://vimeo.com/1463290> et <http://danube-exodus.hu>

¹⁷ Disponible sur le site : <https://vimeo.com/1644101>.

attendant, on peut visionner des entretiens récents avec les survivants de ces traversées juxtaposés avec des images prises sur le bateau, des photos de famille, des journaux de bord et des documents officiels. Le spectateur se trouve devant une multitude de propositions qu'il doit décortiquer, mettre en relation les unes avec les autres et les interpréter selon son expérience, ses connaissances ou sa mémoire.

Autre exemple, l'œuvre *Letters to Afar*¹⁸ (2013-2015) (figure 2.6 voir Annexe C), présente, sous forme de lettres cinématographiques, des archives tirées de la vie de juifs new-yorkais polonais qui sont retournés, durant les années 1920-1930 en Pologne, retrouver les parents qu'ils avaient laissés derrière eux. Les documents proviennent entre autres de l'Institut de recherche juive de la ville de New York (YIVO), des Archives nationales du film de Varsovie et du Steven Spielberg Jewish Film Archive à Jérusalem. La réalisation a été présentée comme un triptyque vidéo projeté dans l'espace du Musée de la ville de New York et montrait des films de famille avant l'Holocauste.

Pour cette œuvre, Forgács s'est intéressé aux comportements des gens, à leurs apparences, à leurs gestes et interactions. Il a sélectionné une série de photogrammes qu'il a reproduit à des vitesses différentes. Il les a recomposés et synchronisés avec une nouvelle trame sonore créée spécialement pour l'installation. La musique est inspirée de la tradition *klezmer* et se greffe à des souvenirs racontés et des extraits de lettres. Par cet agencement acoustique et visuel, l'artiste invite les visiteurs à relire ces moments du passé par un voyage dans le temps, l'espace et les souvenirs des personnes filmées.

¹⁸ Disponible sur le site : <https://vimeo.com/114133931>

Je prends en considération tout comme Forgács, les gestes et expressions des gens réfugiés dans mes archives. Je tente de me remémorer leur individualité et de décoder leurs émotions. Dans le contexte de recherche-crédation à l'étude dans cette thèse, la stratégie discursive consiste à mettre en rapport quelques vues d'ensemble qui s'enchaînent bien à des plans plus rapprochés. Le cadre de la projection est fixe et les mouvements des scènes se déroulent en fluidité. Je sélectionne des moments singuliers qui représentent bien le quotidien ou le banal et qui sont saisissants selon l'endroit où ils sont réactivés.

Par contre, la stratégie discursive de la séquence intitulée *Vimont* est effectuée par la fragmentation des images et des sons¹⁹ en mode hétérogène. Le montage acoustique inclut un segment d'éditorial intitulé *L'électricité et la femme*²⁰ datant de 1965, tiré des archives sonores de la radio de Radio-Canada de l'émission *Présent dimanche*.

Quant à la stratégie esthétique, le recours au moyen de la vidéo a pour effet d'entretenir un rapport plastique à la lumière bleue intrinsèque à ce médium. Matière transparente, l'image en noir et blanc contraste avec la couleur des lieux éclairés par ces images. La matérialité évanescence et lumineuse de l'archive se combine avec la matérialité du lieu. On éprouve des sensations optiques et haptiques à la vue des images projetées qui éclairent les surfaces dont celles de la neige, l'écran de fumée ou le pelage d'un animal, et qui sont affectées, de la teinte bleutée du médium. Les séquences sont ajustées à la

¹⁹ Au prochain chapitre, le travail du son et sa spatialisation dans l'espace de la salle d'exposition feront l'objet d'une analyse plus en détail.

²⁰ Récupéré de : http://archives.radio-canada.ca/art_de_vivre/arts_menagers/clips/6094/

surface de projection et les deux sont pensées dans un même mouvement ; déposer l'image plane dans l'espace tridimensionnel et élaborer une forme inédite.

Les archéfictions sont un matériau historique que je présente comme perspective sociale et anthropologique de la vie d'une famille, mais aussi comme celle d'une artiste qui crée avec des moyens plastiques et fictionnels. Mes archives sont un matériau subsistant et fragmentaire, mais elles demandent une réinterprétation. Au moment du montage des séquences anciennes, je choisis de ralentir leur vitesse de défilement. Ce ralentissement met en valeur un aspect de solennité et nous incite d'une certaine manière à la contemplation de ces représentations qui sont projetées en grand format sur les murs d'appartement créés pour l'installation. J'espère, à chaque projection *in situ*, faire émerger quelque chose à la rencontre des deux lieux.

Je prendrai comme exemple l'œuvre *Inventario Balcanico* (2000) (figure 2.7 voir Annexe C) du duo Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi. Il s'agit d'un montage de films amateurs et de films de famille qui proviennent de nombreuses sources privées d'archives tournées dans les Balkans entre 1920 et 1950. Les cinéastes les ont groupées par séries thématiques et classées en fonction de leurs dimensions représentatives et métaphoriques. Ils interviennent avec leur « caméra analytique ». À l'aide d'une tireuse optique, ils reproduisent minutieusement chaque photogramme. À l'instar de Forgács, ils indiquent la date et le lieu des scènes, mais ces informations restent hypothétiques. Ils font varier la vitesse de défilement des images, les recadrent et les remontent en insistant sur la relation du corps dans l'espace, des gestes, des attitudes et des mouvements. Ils acceptent et jouent avec l'aspect inattendu des scènes muettes. Les objectifs artistiques de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi consistent à dresser un inventaire des formes et des poses repérées dans les images sans pour autant créer une structure narrative. Ils s'intéressent, tout comme moi, à la matérialité des archives,

à leur iconicité et au hasard des discontinuités. Ils laissent les fragmentations et les altérations du matériau d'origine visibles et les considèrent comme les traces d'une réalité présente. Ils choisissent des scènes de fêtes ou d'événements familiaux, des scènes d'évacuation ou de fuite et des scènes de la vie quotidienne de soldats et de certains lieux constamment occupés ou réoccupés. Le duo préfère laisser parler les images d'elles-mêmes. Ils veulent montrer comment différentes sortes d'images ont été tournées dans les Balkans durant cette période agitée en tentant d'y déchiffrer les formes symboliques.

Blümlinger (2011) observe que dans le premier plan de l'œuvre *Inventario Balcanico* (2000) : « [...] le ralenti fait apparaître le futur antérieur comme mode temporel propre au film de famille et comme la promesse performative de la pellicule d'origine. » (*Ibid.*, p. 192) Elle affirme que le ralenti donne à la forme symbolique du matériau une valeur de monument qui insiste sur les conditions de son enregistrement et montre le champ de sa manifestation. Les images restent, mais évoquent une mémoire née du désir d'enregistrer une réalité.

Le duo Gianikian Ricci Lucchi qualifie leur démarche artistique de « manipulations du ready-made pour demain » (*Ibid.*, p. 200). Je trouve la formule éloquente, car c'est un appel à la création de versions possibles, de divers points de vue sur l'histoire ou sur des événements qui restent ouverts et disponibles afin d'être réinterprétés et réagencés selon d'autres figures. Blümlinger (2008) soutient que :

On pourrait dire que le déplacement de ces archives spécialisées vers le milieu d'exposition d'art (ou le cinéma d'art et d'essai) représente en soi une espèce d'acte de *ready-made*, une prise de conscience de la *valeur d'exposition* d'une image, une transformation décisive de sa valeur et de son usage. (*Ibid.*, p. 57)

L'œuvre *Passagen*²¹ (1996) (figure 2.8 voir Annexe C) de Lisl Ponger s'inscrit aussi dans cette logique, elle semble être un récit de voyage qui consiste à mettre en forme des histoires d'exil. Elle utilise des films d'archives familiales muets tournés en 8 mm et super-8 remontant pour certains aux années 1950. La cinéaste extrait de ces images de voyages de courtes séquences trouvées qui suggèrent, puis créent un départ de fiction. Cette vidéo fait défiler diverses images de traversées par bateaux, de voyages en Asie, en Afrique et au Bloc des pays de l'Est. On y présente des images de personnes exilées qui racontent leurs itinéraires en langue allemande ou autrichienne avec des sous-titres en anglais.

Ponger fait valoir la matérialité des archives, leur couleur, leur temporalité et développe un jeu de connotations multiples. L'artiste adopte une posture esthétique qui met en question la représentabilité figurative des événements. Le son est créé de façon indépendante et donne aux images une dimension imaginaire. Le montage sonore fait entendre, à certains moments, des voix qui racontent à tour de rôle des traversées, des départs et des arrivées. Le spectateur comprend à un certain moment qu'il ne s'agit pas de récits de croisières, mais d'expériences d'exil. S'il est attentif, il découvre aussi que les voix ne se situent pas à la même époque des images, mais sous le régime hitlérien, sous des dictatures ou pendant des guerres postcoloniales des années 1970 à 1990. Lisl Ponger emploie le montage sonore pour insister sur le rythme, les couleurs, les formes et les motifs des images. Ce hors-champ créé par la trame sonore devient le *punctum* barthésien²² du film qui demeure dans l'indicible. Le montage de l'œuvre montre la

²¹ Disponible sur le site : <https://www.youtube.com/watch?v=5B1k4jk5IrI>

²² Barthes, R. (1980). *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris : Gallimard. Roland Barthes décrit le *punctum* de la photographie comme « ce qui me point », un détail de l'image. Ce *punctum* ne se révèle pas à l'étude, au *studium*, mais seulement derrière une certaine latence ; c'est une sorte bien subtile de hors champ.

représentabilité figurative de traces d'expériences individuelles de personnes qui ont, un jour, quitté Vienne ou qui y sont arrivées contre leur gré. Lisl Ponger fait allusion à la thématique de la fuite et confronte le regard du voyageur et du fugitif.

Notons aussi l'apport de Rick Prelinger pour sa collection personnelle de 60 000 films éphémères qui a été acquise en 2002 par la Library of Congress des États-Unis et en compte à ce jour 70 000 pièces. Il s'est associé à Internet Archive pour créer, à partir de la collection Prelinger, un ensemble de documents offerts en ligne pouvant être visualisés, téléchargés et réutilisés gratuitement. Prelinger plaide en faveur de la conservation des archives et met en doute les enjeux liés à leur accès et à leur renouvellement. Il soutient que le lieu de l'archive n'est pas figé dans un dépôt ou un répertoire où la culture est stockée et conservée. Il donne en exemple, le film *Home Movie: 010114: Jerome, Arkansas Relocation Center, ca. 1944*²³ qui traite de l'internement des Japonais-Américains pendant la Deuxième Guerre mondiale. L'action se passe lors de la journée de la libération de ces prisonniers d'un camp de travail situé à Jerome en Arkansas. Ils sont emmenés en train ou entassés dans les coffres de camions en direction de la ville de Los Angeles où ils sont officiellement libérés. Prelinger a eu la chance, lors d'une présentation publique, de rencontrer et de discuter avec un survivant de ces camps. Il s'agissait d'un pasteur de 92 ans vivant à San Jose en Californie. Il a commenté le film d'archive et a expliqué le contexte social particulier de cet événement. C'est pourquoi il considère les archives

²³ On attribue à Lynn, Charles R., reporter officiel de l'Arkansas Gazette, d'avoir filmé l'événement en 1944. Fichier vidéo, 16 min 48 s couleur, sans son.
Récupéré de : https://archive.org/details/010114Jerome_201710

cinématographiques comme un cinéma utile « *useful cinema*²⁴ » qui soulève des problématiques non résolues et vise à engager une discussion constructive avec les spectateurs.

Tel un archéologue des médias, Prelinger croit que les développements les plus intéressants dans la redéfinition de nos relations avec les archives proviendront des pratiques marginales. Le processus de sélection qu'il applique à sa collection est motivé par les circonstances opportunes et les possibilités que ces objets recèlent. Ils s'intègrent, selon Prelinger, dans un mouvement de contre-cinéma. À l'écart des films de fiction, ils documentent la vie quotidienne, culturelle, industrielle, mais aussi l'expérience personnelle. Ils ont une valeur probante et par conséquent, nous pouvons regarder ces films, en extraire différents types de preuves et élaborer des significations différentes. Il donne aussi en exemple le film *La mémoire des anges*²⁵ (2008) (figure 2.9 voir Annexe C) de Luc Bourdon dans lequel un portrait de Montréal est bâti avec des chutes de films de l'Office national du film du Canada (ONF).

On pense immédiatement à Norman McLaren cinéaste montréalais ou à Arthur Lipsett apprenti de Mc Laren qui a travaillé à l'ONF entre les années 1958 à 1970. Lipsett a

²⁴ Marie et Habib (2013) utilisent le terme « film orphelin » (*Ibid.*, p. 116), popularisé par Dan Streible, semble le terme le plus utilisé par les archivistes, les chercheurs et les programmeurs d'événements. Les scientifiques prennent en compte maintenant de la diversité culturelle dans leurs démarches et utilisent actuellement l'expression de « film sans nom ». Classe de maître *Leçon de cinéma avec Rick Prelinger : cinéma, archives, popular documentary* donnée par Rick Prelinger à l'École des médias de l'UQAM le 16 novembre 2018 dans le cadre des Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal (RIDM).

²⁵ Disponible sur le site : https://www.onf.ca/film/memoire_des_anges/

créé des films collages faits à la main, sans caméra et à partir de films trouvés. Son premier film *Very Nice Very Nice*²⁶ (1961) (figure 2.10 voir Annexe C) est un montage de chutes de fragments sonores. Il est, par la suite, prolongé et illustré au moyen de photos de rue prises lors de voyages à New York, d'images découpées dans les magazines et de pellicules d'archives empruntées à l'ONF. Il fut l'un des pionniers du cinéma expérimental qui était soutenu financièrement par cette agence culturelle fédérale pour poursuivre ses recherches personnelles.

De son côté, Gerda Johanna Cammaer (2012) soutient qu'auparavant l'intérêt pour les films de *found footage* était axé sur l'utilisation de ces images pour créer des histoires personnelles ou pour commenter leur contenu. Mais actuellement, il y a de plus en plus de cinéastes qui souhaitent raconter des histoires sur le film trouvé en évoquant la notion de disparition. Outre la réécriture créative de l'histoire et de la mémoire, la pratique du *found footage* est une contribution importante à la préservation et à l'appréciation de notre passé cinématographique. En tant que collectionneurs, les réalisateurs sont souvent les seuls protecteurs de ces films inconnus qui ne figurent sous aucun répertoire public.

Au temps de la technologie analogique, l'utilisation de pellicules trouvées signifiait que le cinéaste pouvait réduire les chutes du film en petits bouts pour créer un nouveau récit. Actuellement, ce n'est plus le cas, car la plupart des réalisateurs travaillent avec la vidéo numérique. Ils transfèrent et importent les images originales dans divers logiciels qui les modifient, les montent. Cette étape de remédiatisation nous assure que la pellicule du film d'origine reste intacte. Cependant, Cammaer considère que les

²⁶ Disponible sur le site : https://www.onf.ca/film/very_nice_very_nice_fr/

cinéastes qui utilisent les films trouvés dans leur création ont la responsabilité de les inscrire dans l'histoire du cinéma et dans la culture. Ceci ne peut avoir lieu si le film adopté reste dans l'anonymat ou s'il est utilisé uniquement en pièces détachées comme matériau pour réaliser de nouveaux essais. Selon Cammaer, il y a actuellement dans le milieu académique et artistique une prise de conscience, car elle observe que « [...], des milliers de petits films sont toujours négligés physiquement, commercialement et historiquement » (*Ibid.*, p. 134, trad.). Même si certaines pellicules portent des marques de détérioration, elle constate la volonté de les sauver de la ruine. Sous le poids des années, ils acquièrent une aura de respectabilité et c'est ce qui les rend captivants.

Tous ces films ont mis en place une dialectique entre forme et contenu, entre empreinte et matérialité qui se manifestent par des accidents et des imperfections. Nous pouvons quand même examiner et voir ce que ces images nous révèlent du passé. Cammaer affirme que « si le film est histoire, le médium est mémoire » (*Ibid.*).

André Habib (2014) s'interroge sur l'origine de ces films du réemploi. Comment ont-ils été réutilisés, avec quels outils, quelle technique ? L'examen des films de réemploi de l'archive, du point de vue foucaldien, consisterait à ouvrir à partir d'eux un champ des possibles : « [...] — qui aurait pour tâche de déplier et de découvrir les multiples strates qui les composent, le mouvant édifice, l'archive dont ils sont issus, les multiples temporalités qu'ils impliquent. » (*Ibid.*, p. 103)

Il soutient que le *found footage* tente de restituer « les multiples futurs de ces passés » (*Ibid.*, p. 115). Le résultat sera semblable au film d'origine, mais le rehaussera manifestement, car les films de réemploi révèlent la richesse du passé. Ils nous invitent à reconsidérer les multiples strates temporelles du passé qu'ils accumulent et que nous devons ouvrir depuis l'avenir qui coexiste en eux. Il remarque que depuis la fin des

années 1970, de nombreux articles et ouvrages ont fait état des liens entre le cinéma d'avant-grade et le cinéma des premiers temps relativement sur les plans formel, spectatorielle et esthétique. L'expérience des œuvres du réemploi et l'imaginaire de l'archive qu'elles médiatisent permettent de réinscrire ces réalisations dans leur histoire, leur technique et leur matérialité propres.

Ayant conscience que je travaille avec un matériau fragile et éphémère qui s'effacera au fil du temps, il était très important de numériser les scènes originales, mais aussi de les réemployer dans mes œuvres vidéo expérimentales. Pour moi, cette stratégie créatrice devenait peu à peu un geste d'excavation et de reproduction de ces films et participait à une réflexion politique. Au début, je n'avais pas l'impression que mon travail possédait cette perspective. Je rejoignais la communauté d'artistes de plus en plus nombreux, concernés par le sort des archives photographiques ou cinématographiques et qui les réemployaient eux aussi dans leurs œuvres. Je découvrais que le réemploi d'archives dans les films d'artistes intéressait les historiens de l'art, les commissaires d'exposition et les archivistes. De plus au fil de mes lectures, l'appellation « film abandonné ou orphelin » (*Ibid.*, p. 115-116) provoquait des affects particuliers. Il y avait une signification transversale qui me touchait personnellement. À ma manière, le geste de réemploi ressemblait à une certaine forme d'archéologie de la mémoire familiale et de ses affects. Je voulais célébrer la sensibilité et la beauté de ces documents. Créer les archéfictions signifiait une réinterprétation des moments exceptionnels que je faisais traverser du côté de l'art.

Les archéfictions respectent le statut historique de mes archives familiales, mais elles les déplacent vers la vidéo expérimentale. Elles expriment le désir de sauvegarder la spécificité de la pellicule en tant que source de plaisir visuel tout en les relocalisant dans des espaces autres pouvant accueillir l'imaginaire et le partager avec le spectateur.

J'ai en main ces documents cinématographiques familiaux remédiatisés, réemployés dans une œuvre qui pourra être un lieu de mémoire pour réactiver des souvenirs épars et accompagner le spectateur dans une aimable rêverie. Je l'accueille dans mon univers familial, mais alors, comment lui présenter le rappel de souvenirs personnels et l'inclure dans ce mouvement ? Ce n'est que dans l'après-coup que j'ai mieux saisi ce qu'est l'espace de communication de la mémoire familiale.

2.3 L'espace de communication des films de famille

Roger Odin (2011) a développé la notion d'espace de communication de la mémoire familiale à l'aide d'un modèle sémio-pragmatique. Cet espace crée des liens entre le présent et le passé et assure la stabilité interne de la famille. Le rappel de souvenirs personnels s'accomplit à partir des points de repère mémoriels du groupe. Cette mémoire individuelle plutôt cachée fonctionne dans l'intériorité de chacun des membres et suscite parfois des souvenirs différents de ceux du groupe. Odin propose deux modes de communication : le mode privé et le mode intime qui ont un fonctionnement à l'horizontale et qui sont décrits par une structure narrative. Ensuite, il identifie trois grands types de relations qui peuvent s'instaurer entre le mode privé tel que la recherche mémorielle collective et le mode intime tel que le retour sur son passé. Odin définit ainsi le mode privé :

Par mode privé, j'entends le mode par lequel un groupe (ici, la famille) fait retour sur son passé. [...] : faire revivre le passé en l'évoquant de façon collective, par exemple par la conversation, mais ce peut être aussi par le partage de photos ou de vidéos. Ici, la communication est extériorisée [...] : l'essentiel est dans l'échange entre les actants participants à la communication. (Ibid., p. 86)

Il distingue ce mode du mode intime :

Par mode intime, j'entends le mode par lequel je fais retour sur ma vie et sur le passé familial. Le mode intime se manifeste sous la forme d'un discours intérieur : il n'y a pas extériorisation de la communication. [...], Une construction qui se fait par différenciation par rapport aux autres. (Ibid., p. 87)

La structure narrative proposée par Odin ouvre sur différents scénarios en fonction de la réponse apportée aux questions : qu'est-ce qui éveille le mouvement mémoriel ? De quel type de mouvement s'agit-il ? Je résume ici quelques figures stylistiques récurrentes de la structure narrative des films de famille en quelques exemples pertinents à ma recherche-crédation.

Une première structure identifiée est celle du récit de surgissement : un objet s'impose à moi et déclenche le souvenir. C'est le scénario de la madeleine de Proust. L'objet est un stimulateur de mémoire. Par exemple la balance professionnelle fabriquée par Kodak appartenant à mon père-photographe. Il l'utilisait pour peser les poudres chimiques entrant dans la confection de l'agent révélateur et fixateur en photographie argentique. Cet objet me rappelle mon père qui travaillait en chambre noire et qui me laissait, pendant les congés scolaires, la chance d'explorer les possibilités de l'agrandisseur et le temps d'exposition du papier argentique.

Le récit de quête : il se manifeste sur le plan de l'intimité, par exemple je pars en quête de souvenirs familiaux. Je suis le sujet qui fait une recherche active et le souvenir est l'objet de ma quête. Sur mon chemin, je rencontre l'opposant qui, selon Odin et Ricœur, est l'oubli. Je devrai alors recourir à des adjuvants pour trouver ces souvenirs. Effectivement, je dois interroger d'autres membres de ma famille, consulter l'arbre

généalogique, celui que mon père a patiemment préparé, regarder des photographies, visionner des films de famille, etc. Du point de vue intime, la quête s'inscrit dans un processus de partage avec l'autre.

Le récit de transformation : il s'agit ici de choisir un objet particulier et de lui attribuer intentionnellement le statut de conservateur de la mémoire familiale pour que, plus tard, cet objet me rappelle le moment vécu en mode intime. Par exemple, les remarquables photographies de l'exposition universelle de 1967, *Expo 67*, prises par mon père pour le magasin Eaton ou la balance à plateau Eastman Kodak que je conserve et qui était utilisée quotidiennement dans la chambre noire. Ces objets devenus symboles de la mémoire familiale sont entrés dans mon musée personnel.

Le récit de donation : c'est quelqu'un qui me donne volontairement un objet auquel il confère un pouvoir de remémoration sous le mode privé. Par exemple, ma mère me donne un objet pour que je me souvienne d'elle. Odin considère que cet étiquetage mémoriel vise le futur.

Le récit de transmission : c'est lorsque mon père me raconte des pans de sa vie lorsqu'il était enfant ou me montre des photographies ou des bouts de films qu'il a réalisés. Ils sont des véhicules de mémoire, ils transmettent des contenus mémoriels pour lutter contre l'oubli.

Odin précise que l'on peut aussi assister à la construction de récits parallèles. Par exemple, lors de la projection d'un film de famille, les membres réunis évoquent leurs souvenirs (construction collective sur le mode privé). Je me mets à penser à mon père décédé et qui me manque (mode intime). Ces deux modes fonctionnent dans ce cas-ci séparément. Mais Odin propose la relation de construction d'un seul récit qui articule

les deux modes. Mode privé et mode intime se renforcent et j'approfondis alors ce qui se dit collectivement pendant la projection du film sans pour autant avoir envie d'exprimer mes pensées à voix haute. Le mode intime enrichit ma propre relation mémorielle. Les contraintes de l'espace de communication de la mémoire familiale impliquent que ce qui est énoncé par le mode privé contribue à la cohésion familiale. Dans certaines conditions, Odin constate que notre discours intérieur (mode intime) peut ne pas être en accord avec les autres membres de la famille (mode privé) ce qui provoque la construction de récits divergents. Certains artistes se sont appuyés sur ce type de relation pour élaborer leurs pratiques. Odin nomme opérateur de communication tout ce qui est utilisé par les actants pour permettre la communication. Dans le cas de ma recherche-crédation, les opérateurs de communication sont des opérateurs de mémoire. Les bouts de films me rappellent certaines personnes ou font découvrir certains événements et enrichissent mes connaissances.

Dans certains textes de référence, je constatais avec étonnement que l'on qualifiait souvent les films de famille de productions « mal faites », cela me contrariait, mais j'ai trouvé dans le texte d'Odin, une explication pour conforter ma perception. Il explique que le film de famille n'est pas ou plus précisément ne doit pas être un « film ». Il ne doit pas être une production structurée à des fins de communication, avec un début et une fin. Odin précise que :

Pour bien fonctionner, le film de famille doit être composé comme une suite non organisée de plans ne donnant à voir que des bribes de la vie de la famille de telle sorte que chaque membre puisse reconstruire à sa façon l'histoire familiale : en bref, il doit moins être un véhicule qu'un stimulateur de mémoire, ou, dit autrement, le film de famille fonctionne bien quand il est « mal fait » (*Ibid.*, p.91)

Odin ne considère pas que les cinéastes amateurs soient tous mauvais, car ils ne feraient que se conformer à la contrainte de ne pas se comporter en cinéaste professionnel. Il

soutient que si l'on fait un film de famille comme un réalisateur professionnel, cela devient une source de conflit. Il représente la conséquence de la transgression des contraintes des espaces de communication de la mémoire familiale. Le film de famille est produit pour mettre en mouvement la mémoire familiale, c'est-à-dire « faire un album de photographies animées » (*Ibid.*, p. 92). Ils ne montrent que des moments de la vie séparés par des trous temporels d'étendues variables et n'ont souvent aucun lien entre eux sauf, qu'ils appartiennent à l'histoire familiale. Il précise que, dans ce cas, on assiste à une succession chronologique et que ce n'est pas de la narrativité. Il ajoute aussi que le film de famille fonctionne plutôt comme un opérateur relationnel, car les gens conversent beaucoup ensemble lors de la projection du film, même ils arrêtent souvent de regarder le film.

Or, le film de famille est un film tourné à propos de celle-ci et dans l'intérêt de celle-ci. Cette réalisation a pour fonction de permettre à chacun de faire retour sur le passé vécu. Pour Odin, la seule chose qui importe est que l'objet, le personnage ou l'événement en question ait été jugé digne, par celui qui tenait la caméra, de figurer dans la collection des souvenirs familiaux. Le film de famille n'est donc pas une production anodine et innocente. Du point de vue personnel, il nous fait vivre une expérience touchante. Au niveau social, il a bien sa place et a pour fonction d'agir sur les humains par un processus qui nous échappe pour réguler nos comportements. Réactiver les films de famille, c'est partager des expériences et des connaissances. Ces films se transforment en évocations capables de raconter une histoire, de nous rappeler ou de nous révéler des anecdotes, des moments historiques et d'interpeller notre mémoire. Depuis quelques années, le film de famille revêt une autre valeur. Il passe du domaine privé au domaine public et se transforme en un document à caractère spécifique tel un témoignage sur un certain aspect du quotidien à une certaine époque. Il se transforme en fragments de mémoire collective et il atteste ce qu'auront été ces autres temps, ces autres mœurs et ces autres vies. Ces changements sont dus en grande

partie aux nouvelles technologies audiovisuelles et à la popularité de la télévision qui a été le médium de choix pour faire connaître ce genre de pratique.

J'aimerais aussi rappeler le succès du projet fort intéressant d'une série documentaire intitulée *J'ai la mémoire qui tourne* (2009) conçue à partir de films de famille et d'entrevues originales présentées sur la chaîne de télévision québécoise Historia. Pour ce projet, les réalisateurs ont fait appel aux téléspectateurs pour le prêt d'archives cinématographiques. L'animateur de l'émission tenait le rôle d'un projectionniste qui découvrait les films en même temps que le public. Il invitait des personnalités de tous horizons, les plus reconnaissables, telles que des commentateurs sportifs, des humoristes, des politiciens et des comédiens à donner leurs impressions à la suite du visionnement des projections. L'émission était présentée du point de vue familial en évoquant le moyen de communication orale de bouche à oreille. Puis, selon Lalonde (2009), la voix hors champ de Marcel Sabourin, comédien tenant le rôle du projectionniste, tel « un grand-père mythique » (*Ibid.*, I₆), assurait la passation des informations essentielles.

Je percevais le concept de l'émission comme un geste pour rassembler les souvenirs. Ceci visait à toucher la corde sensible de l'identité québécoise et rendait ces images accessibles à un large public. L'idée de créer de nouvelles histoires à partir de matériaux préexistants et anciens, de leur attribuer une portée toute différente de leur contexte original est au cœur du projet *Bruits d'archives*, mais aussi de la majorité des projets d'exploitation de matériel d'archives.

Les films de famille expriment le désir de capter des moments de bonheur en leur donnant une forme visuelle telle une preuve concrète que ces moments ont bien eu lieu et que nous étions présents. Odin (1995) soutient que ce type de film reste ouvert aux

deux extrémités et demeure un fragment de texte. Il montre des bribes d'action et est voué à l'ordre chronologique. On n'y trouve ni *flashback* ni projection dans le futur (*flashforward*) ni relations de simultanéité.

Odin rappelle que tout ce qu'on demande à ce type de film est de raviver le souvenir pour permettre aux membres de la famille de revivre ensemble les événements qu'ils ont vécus. Cela permet le renforcement du groupe familial ainsi qu'une opération de remodelage de l'histoire antérieure vécue. Il remarque aussi que dans le cadre de la séance de projection familiale, les membres de la famille ont tendance à construire une diégèse renforcée par l'ajout de tout ce qu'ils auraient souhaité trouver dans ce qu'ils ont vécu.

Même si les images du film de famille représentent des faits réels, ce qui en découle bascule dans l'imaginaire ou dans la fiction de ce qui aurait pu arriver comme le suggère Nathalie Piégay-Gros (2012). C'est cette construction fictionnelle qui permet au film de famille de jouer son rôle social et de se porter garant de l'institution familiale. Dans ces conditions, ce type de cinéma déclenche en chacun de nous un processus individuel de sens et d'affects. Il met en mouvement notre cinéma intérieur et nous invite à resonger aux événements de notre vie. Même si les images données à voir nous sont plus familières que celles d'un film de fiction traditionnel, l'essentiel réside dans la production mentale que chacun effectue à partir de ces images.

Pour Odin, les films de famille fonctionnent comme des repères invitant les familles à retourner sur un passé déjà vécu. Ces films ne commentent rien, mais ils nous invitent à utiliser un double processus de mémoire. Odin donne en exemple le film *Les yeux d'Eva Braun* (1991) de Patrick Jeudy. Ce film joue sur l'opposition d'images heureuses et séduisantes et la réalité terrifiante des documents d'archives du Troisième Reich

(1933-1945) lors de la Seconde Guerre mondiale. Les images de Jeudy montrent une certaine familiarité entourant le personnage d'Hitler et ce choix esthétique est plus terrifiant que celui des images de la guerre.

Odin (2008) soutient que les réalisateurs de films de famille sont des anthropologues *endotiques* par opposition au terme exotique. Ils filment les moments de la vie que les professionnels ignorent. Les films de famille sont parfois les seuls enregistrements de faits raciaux, ethniques et culturels de communautés marginalisées dans la version officielle de l'histoire. Odin soutient que, dans ce type de film, on peut considérer la caméra comme une énonciatrice réelle. Tout ce qui est placé devant la caméra peut devenir un objet possible à lire. On peut examiner les éléments qui ne sont pas le sujet de la scène tournée tel que l'habitat, le décor, les automobiles dans la rue, les vêtements portés, les coupes de cheveux et les actions secondaires dans l'image. On peut aussi considérer l'opérateur de la caméra comme un énonciateur et constater qu'il filme mieux que les autres « filmeurs » familiaux. Ce film devient alors un documentaire sur le réalisateur. On peut aussi considérer la matérialité du film comme le véritable énonciateur, car on peut trouver l'image belle, nette et bien cadrée. On peut s'étonner de la qualité du noir et du blanc révélé sur la pellicule, et la comparer avec les négatifs de la photographie argentique, etc., c'est un des aspects qui m'a inspiré dans ma recherche-crédation.

Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Ricœur cite Bachelard qui affirme que c'est dans le cadre familial que l'image du souvenir voyage. Les souvenirs d'enfance se passent dans les lieux socialement marqués tels que la maison, le jardin, la plage, etc., un espace familial dans lequel ces images restent interdépendantes. Pour l'enfant, le monde est construit de la présence d'êtres humains significatifs, d'influences plus ou moins salutaires et d'événements divers. Le cadre social est une composante

importante dans le travail de rappel d'un souvenir. Ricœur affirme que les souvenirs « [...] nous font voyager de groupe en groupe, de cadre en cadre tant spatiaux que temporels. » (*Ibid.*, p. 149) L'enfant fait appel à l'intuition sensible lorsqu'il relate ses propres souvenirs. Ceux-ci deviennent des points de repère personnels, mais aussi de groupe qui lui permettent de raviver une succession d'autres souvenirs, d'époque ou de lieux.

Peut-on envisager la possibilité de faire entrer le film de famille dans le monde de l'art ? La pratique artistique de plusieurs cinéastes et vidéastes expérimentaux inscrit le banal, le minuscule et la vie quotidienne du côté de l'art.

De son côté, Marie-Thérèse Journot (1995) dit du film de famille qu'il atteste du vrai et de l'authenticité de l'image. Il possède une structure narrative qui s'apparente plus à la rêverie qu'à un récit de fiction. Elle lui attribue une similarité avec les images mentales. Tout comme les rêves qui exposent les inquiétudes de la vie sous des scènes de nature symboliques, le film de famille permet de graver des souvenirs dans la mémoire. Regarder le film pour se souvenir, filmer pour se constituer des souvenirs, c'est tenter de maîtriser le temps et de s'appropriier le récit de sa vie. Selon Journot, le film de famille montre le bonheur par l'expression du bonheur et de la joie sur les visages. Immortaliser les moments heureux c'est l'objectif de départ de ce genre de film, mais à la réception ce peut être l'opposé. Les membres de la famille décodent les images avec leur propre grille d'interprétation et ils n'y voient que ce qu'ils veulent bien y trouver. Pour certains, c'est la cohésion, pour d'autres ce sont des évocations douloureuses.

Jean-Pierre Esquenazi (1995) soutient que l'institution qui se rapproche le plus de celle du film de famille est celle du film expérimental. Esquenazi cherche à établir les

caractéristiques cinématographiques propres aux films de famille. À l'évidence, ceux-ci sont réalisés dans le cercle familial. Il imagine ensuite des situations qui pourraient rendre ce critère ambigu. Pourrions-nous affirmer qu'un film de famille est un film tourné dans des conditions non professionnelles ? Esquenazi s'imagine qu'une réponse de type godardienne irait en ce sens : « le professionnalisme est affaire de normes relatives, qui se modifient rapidement et radicalement. » (*Ibid.*, p. 208)

Il choisit de définir le film de famille par son contenu. Il renferme des événements familiaux vrais, mais qui décide de la vérité possible des événements en question ? L'utilisation d'un critère esthétique permettrait-elle de résoudre le problème ? Alors, est-ce qu'un film de famille serait un film notoirement « mal fait » ? Pour Esquenazi, c'est un concept imprécis et le jugement de beauté cinématographique demeure un sujet ouvert aux discussions. Cette logique l'amène à formuler des hypothèses relatives aux conditions secondaires du film de famille. Il croit qu'il n'y a aucune essence ou aucun concept du film de famille en soi. Il propose que ce soit un certain type de relation entre un film et un spectateur qui puisse produire une vision familiale du film. C'est l'impression spectatorielle d'être concerné directement par le film qui est la condition de la réception. Le film de famille devient compréhensible que pour ce spectateur. Il devient lui-même garant de la vérité des faits montrés dans le film. C'est la reconnaissance empirique de ce dernier, devant le film, qui produit la possibilité d'une vision familiale. Une fois l'effet produit, le film peut s'organiser pour son spectateur en un récit personnel. C'est selon Esquenazi, « [...] une mise en ordre de son temps propre, de sa mémoire. » (*Ibid.*, p. 219) Ce témoignage subjectif engage aussi celui qui écoute à porter jugement sur cette parole particulière destinée à l'universel.

Le film de famille se caractérise par un jeu de langage qui donne lieu à la reconnaissance d'un événement qui concerne directement des spectateurs particuliers

sous le mode de l'attendrissement, de l'émotion ou du souvenir. Mais ces conditions de réception peuvent s'appliquer au spectateur ordinaire, étranger au cercle familial. Si je reprends l'idée du spectateur amateur de fiction qui suspend volontairement sa méfiance devant le film de famille, il est tout à fait possible qu'il puisse ressentir de l'empathie devant les scènes montrées. Pour l'œuvre *Bruits d'archives*, elles sont présentées dans un contexte poétique visant l'intériorité individuelle des spectateurs. Par l'angle de la vision familiale, j'utilise mes petits bouts de films pour établir un lien entre le particulier et l'universel.

Patricia Zimmermann (2008) considère le film de famille comme une pratique visuelle non imposée, qui émerge des cultures disséminées et bien souvent minoritaires. Ces pratiques donnent un accès privilégié pour prolonger la recherche historique officielle en transformant les pratiques multiples et variées de la mémoire populaire en des objets qui peuvent être remobilisés, réactivés et recontextualisés. Comme des documents ouverts, les films de famille opèrent une série de traductions et de transcriptions entre l'histoire et la mémoire entre texte et contexte entre privé et public. Selon Zimmermann, les films amateurs proposent des micro histoires à la fois plurielles et discordantes. Ces films consignent la vie familiale, les pratiques culturelles minoritaires, les fantasmes et le quotidien. La caméra amateur fait la médiation entre soi et la fiction, entre soi et les autres. L'imagerie du film amateur fonctionne comme un point central où l'histoire, la mémoire, la nation, l'individu, le pouvoir et l'imagination se condensent. En tant que textes visuels, les films amateurs demeurent toujours en transformation et fonctionnent comme des traces au lieu de preuves. Ils évoquent aussi des contradictions historiques.

2.4 La projection comme dispositif de création et de diffusion

L'œuvre *Bruits d'archives* réactualise des images en mouvement des années 1950 et 1960 puis j'ai cherché des moyens possibles pour les faire revivre. J'ai observé les stratégies cognitives qui s'enclenchent lorsqu'un souvenir revient et que l'on se remémore les détails. On se rappelle graduellement des gens, des bribes de conversation, de l'action et du contexte de la scène en images. Comment filmer un souvenir qui refait surface ? Comment représenter le moment où l'on reconnaît très bien ce souvenir réapparu ? Les souvenirs resurgissent lors des moments de flânerie ou quand l'attention est flottante et que rien ne semble se passer en apparence. Les archéfictiones sont ces évocations telles des souvenirs qui réapparaissent inopinément dans divers lieux. Au début de l'expérimentation, je m'imaginais déambuler dans les paysages et apercevoir certaines images reprendre vie autour de moi. La mémoire est un terrain privilégié pour l'imagination et crée un récit mental qui dérive agilement vers la fiction si le contexte le permet. Peut-être que la mémoire recèle des images en mouvement, des affects et de multiples interprétations réagencées. Ce qui me venait alors à l'esprit, pour la réalisation des archéfictiones, était une série de moments mis en scène qui suggèrent une pause contemplative. L'installation *Bruits d'archives* est un parcours intéressé au passage du temps, il inscrit mon expérience personnelle dans une œuvre vidéographique pour la faire résonner et la partager collectivement.

La première et essentielle étape du travail expérimental consiste à projeter des images anciennes sur des surfaces possibles d'inscription et capter avec une caméra vidéo le résultat de ces projections *in situ*. Il est essentiel de conserver la lisibilité des archives et mettre en évidence leur fragilité, celle d'une nouvelle image en train de se constituer fébrilement sous nos yeux.

Je me suis rendu compte aussi que l'heure à laquelle j'effectue le tournage s'avère déterminante. Le moment propice se produit juste avant la tombée du jour ou de façon plus imagée, selon l'expression connue « entre chien et loup » ; c'est un laps de temps très court. Pour moi, entre chien et loup, c'est quand on a peu de temps devant soi, mais que cette durée permet quand même de faire arriver quelque chose. La tombée du jour nous place dans une situation particulière où nous maîtrisons moins notre perception de l'espace, mais nous avons le sentiment d'y être immergés. Elle est un milieu sensoriel, psychologique et devient la condition essentielle de la création des archéfictions. Lors des changements de saison à la fin de l'été, au début de l'automne, mais aussi entre les mois de janvier et de février, la lumière recherchée diminue rapidement. Cette qualité de pénombre me permet de voir convenablement la projection des images d'archives sur les surfaces. Le laps de temps de tournage varie selon les saisons soit de trente à soixante minutes. Cela permet, si l'on porte attention, de voir plus de détails autour de la projection. Le ciel s'obscurcit peu à peu et quelques repères nous indiquent que ce lieu bascule dans la nuit. Mais pour voir apparaître des souvenirs à la tombée de la nuit, il fallait créer et concevoir un dispositif à ma mesure et qui deviendrait sans le savoir mon outil essentiel à la création telle une extension de mon corps.

Pour mettre en œuvre l'idée de capter des souvenirs, j'ai bricolé, un dispositif qui permet d'articuler une caméra et un appareil vidéoprojecteur. Ce dispositif peut projeter des images en mouvement et les enregistrer en même temps. Une caméra vidéo et un projecteur sont superposés l'un au-dessus de l'autre et sont ancrés à un harnais. Grâce au genou articulé reliant les appareils, je peux contrôler le cadrage des images projetées, l'angle de la projection, l'angle de la caméra ainsi que ses mouvements tels que les panoramiques horizontaux, verticaux et les travellings. Ce dispositif est portable sur soi et me permet de déambuler dans les lieux aisément. Il peut aussi être installé sur un trépied si la situation l'exige. Le bricolage de ce dispositif me rappelait

les premiers temps du cinéma et ses expériences diverses. J'ai nommé mon dispositif bricolé « l'appareil diffuseur-capteur » tel que montré (revoir la figure I.9 à l'Annexe A).

En 1894, le Cinématographe²⁷ dispositif surnommé « le petit moulin » des frères Lumière était une véritable usine à image autonome. Dans un même appareil, léger et compact, il réunissait les fonctions de caméra, tireuse et projecteur. L'utilité de ce dispositif ingénieux simplifiait les déplacements des opérateurs.

Plus tard, à Paris en 1930, dans le 7^e arrondissement, la comtesse Pecci-Blunt donne un bal en blanc dans son hôtel particulier. À cette soirée, Man Ray réalise une performance inusitée. Les invités étaient incités à porter des vêtements de leur choix à la condition qu'ils soient blancs. Une grande piste blanche avait été montée dans le jardin. Man Ray a loué un projecteur qu'il a installé à un étage supérieur dans une pièce qui ouvrait sur le jardin. Il a projeté un film, coloré de la main de Méliès, sur les couples qui dansaient sur la piste blanche et formaient une sorte d'écran mouvant. Déjà à cette époque, ce type de dispositif s'inscrivait dans des performances ou des spectacles visuels *in situ*.

Beaucoup plus tard, en 1984, l'artiste italien Paolo Gioli a présenté le travail *Il volto inciso* au Musée Gustave Courbet à Ornans. C'est une installation dédiée aux Étrusques de Volterra. Gioli a filmé des visages de personnes vivantes et les a projetés sur ceux

²⁷ Les frères Lumière ont racheté l'appellation cinématographe terme inventé par Léon Bouly en 1892 signifie en grec « écriture du mouvement », or Étienne-Jules Marey et Thomas Alva Edison écrivent sur le mouvement depuis les années 1880-1890.

des sarcophages pour leur attribuer une identité (figure 2.11 voir Annexe C). Il a par la suite filmé sa réalisation à la fois en couleur et en noir et blanc avec une caméra vidéo. Dans la salle d'exposition, une batterie de projecteurs Super 8, 16 mm et diapositives montrent la superposition de visages défilant à différentes vitesses. Gioli présente une fiction généalogique remontant jusqu'au rituel funéraire du sarcophage étrusque.

Au cours de mes explorations vidéo, j'ai constaté que si j'inversais le blanc et le noir des séquences d'archives, j'obtenais des images qui s'apparentent au négatif de la pellicule argentique. Elles gagnaient en lisibilité lorsqu'elles étaient projetées *in situ*. L'inversion du noir au blanc donnait de l'importance à la texture de la surface d'accueil éclairée par la projection. À chaque expérimentation, il était important que l'on puisse lire l'archive projetée et le paysage autour le plus clairement possible. Jacques Aumont (2010) croit en la force lumineuse de la pellicule cinématographique. Il soutient que même lorsque le cinéaste choisit le négatif de l'image pour inverser les valeurs et les connotations, cette transformation atteint toute l'image et c'est la lumière et elle seule qui fait la vivacité de l'idée, de la forme ou de la matière alors que l'on a filmé des choses simples comme des personnages marchant sur le sable ou sur la neige, des phares d'automobiles qui éclairent, etc.

Dans mon travail, lorsque le lieu des projections est dans l'obscurité totale, la caméra compense le manque de luminosité en ouvrant davantage son iris. Pour éviter la production de bruit dans certaines zones de l'image, le ciel doit être encore clair, ou alors il faut ajouter une source de lumière diffuse pour contrebalancer l'effet dans les zones plus sombres. Je devais contrôler ce « bruit²⁸ » dans l'image à la prise de vue.

²⁸ On peut voir le bruit de luminance dans les zones d'une image trop sombre ou trop claire. C'est ce qui ressemble au grain du film argentique. Il y a aussi le bruit de chrominance se sont des pixels

Aussi, au fil des expérimentations, j'ai constaté que les déplacements pendant le tournage et les mouvements de caméra n'étaient pas toujours utiles, parfois ils brouillaient la lecture des images d'archives. Selon le rythme du mouvement dans l'image ancienne, j'ai adapté le dispositif diffuseur-capteur en le fixant sur un trépied. De plus, lorsque j'utilisais la première version du dispositif diffuseur-capteur, j'étais bien souvent limitée dans le choix des lieux. Pour remédier à la situation, je me servais d'une rallonge électrique de 60 mètres pour brancher l'appareil et m'approcher des surfaces de projection. Par la suite dès 2011, j'ai fait l'acquisition d'un mini projecteur à pile qui me permet maintenant de me déplacer sans contraintes. Je peux le tenir dans le creux de la main ou le fixer à un trépied selon les exigences du lieu.

À ce moment de la recherche-crédation, trouver divers éléments servant d'écrans s'est avéré une source de découvertes et d'étonnements. Ces images d'un temps révolu quittaient le statut d'archives et gagnaient en poésie ou en rêverie au contact des surfaces. La projection, devient dans mon travail, un dispositif de création et de diffusion. Anne-Marie Duguet (2002) nous donne une définition de ce terme :

À la fois machine et machination (au sens de la *méchanè* grecque) tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. [...]. Plus qu'une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception. (*Ibid.*, p.21)

colorés répartis de manière aléatoire sur une photo ou dans une vidéo là où l'éclairage ambiant serait inadéquat. Dans *Bruits d'archives*, j'ai joué avec ces deux types de bruits.

De son côté, Gilles Deleuze (2003) explique ce qu'est un dispositif en utilisant la métaphore de l'écheveau pour faire comprendre l'entrecroisement des dimensions du dispositif. C'est une machine à faire voir par ses courbes de visibilité et une machine à faire parler selon les courbes d'énonciation du « régime des énoncés. » (*Ibid.*, p. 317) Les dispositifs sont appelés à dériver, à se transformer et à subir des mutations parce qu'ils franchissent des seuils. Deleuze mentionne que chaque dispositif possède son régime de lumière, « manière dont celle-ci tombe, s'estompe et se répand, distribuant le visible et l'invisible, faisant naître ou disparaître l'objet qui n'existe pas sans elle. » (*Ibid.*) Puis, les régimes d'énonciations sont composés de courbes d'énoncés qui : « [...] distribuent des variables, et qu'une science à tel moment, ou un genre littéraire, ou un état du droit, ou un mouvement social se définissent précisément par des régimes d'énoncés qu'ils font naître. » (*Ibid.*)

De plus, le dispositif comporte des lignes de force, elles rectifient les courbes de lumière et d'énoncés et opèrent des va-et-vient entre le visible et l'énoncé. Deleuze soutient que la ligne de force est invisible et indicible. Elle est étroitement entrecroisée aux autres lignes de force, mais peut être démantelée. Tout dispositif se définit par sa teneur en nouveauté et en créativité.

Nous appartenons à ces dispositifs, et agissons en eux. La nouveauté d'un dispositif par rapport aux précédents, nous l'appelons son actualité, notre actualité. Le nouveau, c'est l'actuel. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre. (*Ibid.*, p. 322)

Effectivement pour moi, le concept de dispositif inclut aussi toutes les étapes du travail qui mènent à l'œuvre achevée. Mes archives sont un matériau subsistant et fragmentaire, mais elles demandent une réinterprétation. Au moment de la préproduction des séquences, j'ai choisi de ralentir leur vitesse de défilement. Ce ralenti

met en valeur un aspect de solennité et nous incite d'une certaine manière à la contemplation de ces images qui seront projetées en grand format sur les murs d'appartement créés pour l'installation. J'espérais, à chaque projection *in situ*, faire émerger quelque chose de surprenant à la rencontre des deux lieux.

Par ailleurs, au montage préparatoire, j'ai aussi recadré et agrandi certaines parties de l'image. Je dirigeais mon attention sur les personnes filmées, leurs gestes et expressions. Les archives montrent différents moments familiaux tels que ma mère cueillant des lilas au printemps, des patineurs sur le Lac aux Castors, des communiantes au mois de mai (figure 2.12, voir Annexe C), une fête remarquable d'Halloween, une fillette à la plage, une femme cuisinant un gâteau, une partie de pêche, un couple à la montagne, deux femmes assises sur un quai (figure 2.12, 2.13, 2.14 voir Annexe C).

Il était important pour moi de sélectionner les scènes d'avant mon arrivée pour organiser l'analyse de l'état d'esprit qui se reflétait au sein de ma famille à cette époque. Mais il y a une exception. La vidéo *Mille-Isles* (figure 2.15, Annexe C) de la jeune fille à cheval a été filmée en 2000. Elle me rappelle, à l'instar des autres séquences plus anciennes, la capacité de résilience d'une personne à faire face aux aléas de la vie et du temps. C'est pour cette raison que cette scène significative pour moi fait partie du choix d'images.

Munie de séquences remédiatisées et réagencées, je me suis amusée à éprouver leur « projectabilité », terme emprunté à Alain Fleischer (2009, p. 111) pour les faire voyager, pour qu'elles soient transportées par la lumière vers des surfaces susceptibles de garder leurs empreintes éphémères.

Depuis l'Antiquité, le transport lumineux des images est un vieux rêve de l'humanité qui s'est réalisé au XVII^e siècle par l'invention de la lanterne magique. Celle-ci permet d'utiliser des images pour les transformer par la lumière, de les animer et de les déformer en jouant avec les lois de la perspective. De façon stratégique, la lanterne magique était placée parmi les spectateurs. Ils pouvaient voir tous les artifices techniques permettant au spectacle de se déployer. Ce dispositif sollicitait l'imagination des spectateurs. Ils devaient ignorer la lourdeur de l'artifice technique qui entravait l'illusion visuelle de transparence. C'est par une adaptation progressive que les images suscitaient l'intérêt des spectateurs prêts à participer à l'histoire racontée. C'est dans ce contexte de spectacularisation que Lev Manovich (1995) affirme que :

The privileged role played by the manual construction of images in digital cinema is one example of a larger trend: the return of pre-cinematic moving images techniques. Marginalized by the twentieth century institution of live action narrative cinema which relegated them to the realms of animation and special effects, these techniques reemerge as the foundation of digital filmmaking. What was supplemental to cinema becomes its norm; what was at its boundaries comes into the center. Digital media returns to us the repressed of the cinema. (*Ibid.*, p. 20)

Depuis la fin des années 1970, de nombreux articles et publications ont porté sur les liens entre le cinéma d'avant-garde et le cinéma des premiers temps que ce soit sur la forme, l'aspect esthétique ou le pouvoir attractif. Remarquons l'apport concret de la revue *Film Culture* fondée en 1954 par les frères Adolfa et Jonas Mekas qui examinait le cinéma expérimental indépendant. On y discutait entre autres, du cinéma structurel porté par une dimension analytique qui explique en partie l'attrait qu'exercent les films des premiers temps ou encore de « cinéma matérialiste²⁹ » depuis les origines du

²⁹ Étudié par Peter Gidal en Angleterre, ce type de cinéma est inspiré des théories marxistes et de la tradition artistique avant-gardiste du formaliste. Le cinéma matérialiste est anti-illusionniste : il rend

cinéma et par un travail de découpage des éléments et des matériaux du dispositif cinématographique. Hollis Frampton (1936-1984) ou Michael Snow (1929) ont éprouvé une fascination pour les lanternes magiques, la chronophotographie et le cinéma 3D, techniques qui se reflètent dans leurs films ou installations. Leurs pratiques de réemploi se sont inscrites comme survivance possible de ces modes de monstration des premiers temps et ont contribué à la configuration d'une nouvelle histoire du cinéma.

L'installation *Bruits d'archives* est la source lumineuse qui éclaire les lieux de tournage, mais aussi l'espace de l'appartement aménagé pour elle à la Galerie R3. Les fragments de murs repoussent ceux de l'espace blanc de la salle d'exposition et saisissent au passage les archéfictiones. En se moulant aux murs de l'appartement, elles revivent et rediffusent leur propre lumière.

Bruno Lessard (2010) affirme qu'au cœur d'une pensée théorique du réemploi de l'archive, il est essentiel de démontrer comment l'archive, une fois réutilisée, se trouve à réactualiser le passé qui se trouvait, il y a longtemps, matérialisé dans divers documents, textuels et audiovisuels. Il affirme que :

Attendant d'être récupérées par l'érudit qui cherchait à former une trame narrative à partir d'un ensemble souvent discontinu, les archives dont se servent

visible le processus technique de production du film par l'appareil cinématographique (dans les mouvements d'appareil, le flou, le zoom, la pellicule dans sa planéité et sa matérialité) afin de critiquer la représentation cinématographique et d'éveiller une conscience matérialiste chez le spectateur. Récupéré de [http://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition\(1\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition(1).html)

certaines artistes contemporains pour produire l'effet de communauté, aussi disjonctive soit-elle, réaniment un passé collectif basé sur des souvenirs, désirs et fantasmagories qui fonctionnent de manière relationnelle. [...], La mémoire projetée met en jeu la notion de collectivité au moment même où elle se trouve ailleurs, c'est-à-dire sur l'écran et à l'extérieur de l'archive dont ces images proviennent. Émerge alors un sentiment de communauté dont la nature relationnelle ne pourrait voir le jour sans l'apport de la combinaison inattendue entre la projection et l'archive. (*Ibid.*, p. 268)

Le spectacle *Moulin à images*³⁰ (2008-2013) (figure 2.16 voir Annexe C) de Robert Lepage est un exemple convaincant qui réinscrit l'archive dans l'art de la projection placé au cœur du dispositif *in situ*. C'est une œuvre créée spécialement pour les célébrations du 400^e anniversaire de la fondation de la ville de Québec. La représentation se déroule au bassin Louise du port de Québec sur 81 silos à grains de la Bunge of Canada Ltd.. L'installation rappelle quatre siècles d'histoire par une structure narrative en quatre parties s'inspirant d'une publication peu connue de Le Corbusier (1939, cité dans Lessard 2010, p. 268) intitulée *Sur les 4 routes*. L'œuvre montre des photographies d'archives, des dessins et des textes élaborés en un parcours qui ravive l'époque de la fondation de la ville de Québec, l'industrialisation et les conditions de travail. On voit aussi les ruelles de Sherbrooke, de Montréal et celles de la ville de Québec. En 2013, pour la dernière année du *Moulin à images*, Lepage choisit de remplacer la vidéo historique pour une réalisation rendant hommage à Norman McLaren³¹.

³⁰ Disponible sur le site : http://lacaserne.net/index2.php/exmachina/gallery_video/

³¹ On peut consulter les archives vidéo du *Moulin à images* (2013) sur le site de La Presse. Récupéré de : <https://www.lapresse.ca/videos/201306/26/46-1-decouvrez-le-moulin-a-images-2013>.

Il est possible de créer des départs de fiction en juxtaposant une image avec une autre ou en la collant à une trame sonore précise. Dans ce travail, l'art du montage est au centre de ce sens nouveau donné aux images d'archives réemployées par Lepage. Lors de la projection, la latitude accordée au spectateur est selon moi fondamentale, car c'est ce qui lui permet de réagir émotionnellement devant les images d'archives animées et de les interpréter. Cette liberté se transforme en une discussion visant à justifier les choix des documents d'archives et de leur mise en forme.

D'autres artistes ont choisi les moyens de la projection comme outil essentiel dans l'élaboration de leurs créations. Dans ce sens, j'établis des rapports de filiations artistiques avec le travail de Michal Rovner, Alain Fleischer et Jean-Marc Chapoulie. Michal Rovner s'intéresse à l'archéologie. Elle collectionne des fragments de pierre, des vestiges du passé qui sont porteurs d'une histoire individuelle ou collective. À une certaine période de sa pratique artistique, Michal Rovner projetait de petites silhouettes humaines animées sur des pages de livres, des boîtes de Petri ou sur de vieilles pierres. Elle marie la matière lourde de la pierre à celle légère et immatérielle de l'image. J'accorde une attention particulière au travail de Michal Rovner depuis plusieurs années. Puis, en 2011, j'ai visité l'exposition *Histoires* au Musée du Louvre à Paris. Les œuvres se déployaient sur trois sites ; soit sur la cour Napoléon à l'extérieur du Musée, au Carrousel du Louvre et au département des Antiquités orientales.

Sur la cour Napoléon, Rovner a fait ériger deux constructions de pierres : la première a été soigneusement rebâtie et un des murs est percé d'une longue ouverture verticale. On peut voir à l'intérieur la projection vidéo d'une silhouette féminine d'aspect fantomatique, car le noir et le blanc sont inversés. Le deuxième assemblage s'élève en une maison en ruine avec des murs à moitié démolis dont un mur porte une brèche s'élargissant vers le haut. Le travail architectural a d'abord consisté à rassembler des

pierres collectées dans les décombres de maisons abandonnées ou détruites provenant d'Israël et de Palestine. L'artiste a préféré conserver les pierres trouvées telles quelles sans les retailler et les imbriquer les une aux autres malgré les difficultés considérables de l'assemblage. Tel un geste symbolique et politique, les structures ont été remontées à l'aide d'une équipe d'Israéliens et de Palestiniens. Les demeures s'inscrivent dans une série d'architectures nommées les *Makom* qui signifie place en hébreu.

Dans la salle des Antiquités orientales, les stèles anciennes sont recouvertes de petits personnages animés qui font revivre le passé au présent. Dans une petite vitrine à la structure de métal on trouve sept pierres éclairées individuellement par la projection vidéo de petites silhouettes de femmes qui marchent (*Fragment*, 2011). Puis sur les vieux remparts, vestiges de l'enceinte de Charles V (carrousel du Louvre), les murs de pierre deviennent la surface d'inscription de gigantesques fresques lumineuses. Projetée sur les parois, on peut voir une vue du Louvre et de ses pyramides de verre photographiées au cours de l'année (*Fresco Louvre*, 2011). La fresque lumineuse s'anime peu à peu. Le mouvement est imperceptible, mais de minuscules silhouettes se mettent en branle, se dispersent et se rassemblent. Puis, apparaissent de plus grandes silhouettes blanches qui s'avancent vers le spectateur.

Le travail de Rovner suscite toujours mon intérêt parce qu'il étonne et ouvre des espaces d'interprétations plurielles. Les silhouettes humaines sont réduites à la plasticité de leurs gestes ou de leurs mouvements. Rovner a su trouver une façon d'intégrer la pierre comme symbole, mais aussi comme surface d'inscription en choisissant de la graver virtuellement par la projection vidéo. Notons aussi le travail de composition et d'effets visuels dont l'artiste a fait usage pour représenter les petits personnages comme une écriture animée et les plus grands comme des personnages fantomatiques errants. (figure 2.17 voir Annexe C)

Cinéaste, photographe et écrivain, Alain Fleischer se préoccupe depuis plus de vingt ans de la *projectabilité* des images dans son travail. Il considère qu'elle est un procédé qui permet aux images de voyager et d'être transportées par la lumière vers n'importe quel support, n'importe quelle surface susceptible de lui offrir un écran éphémère. L'installation *Autant en emporte le vent* (1979) (figure 2.18 voir Annexe C) consiste à présenter un simple ventilateur qui oscille doucement sur un socle. Une vidéo projetée sur les pales du ventilateur montre le visage d'une femme dont les cheveux flottent au vent et on peut remarquer qu'elle cligne des yeux. Le ventilateur accueille l'image vidéo, et se révèle lui-même dans la lumière de ces images projetées.

Fleischer continue de développer sa recherche-crédation sur le voyage, le transfert, le transport lumineux des images à travers l'expérimentation de plusieurs dispositifs. L'œuvre *À la recherche de Stella* (1995) (figure 2.19 voir Annexe C), est constituée de photographies de visages de femmes disparues dans les années 1930. Ces visages ont été rephotographiés par Fleischer à partir des médaillons photographiques incrustés aux pierres tombales des sections juives de cimetières italiens à Rome et à Venise. L'installation présente la projection de huit diapositives de cinquante visages, soit au total quatre cents visages projetés simultanément dans le vide. Dans la salle, un tissu noir empêche l'inscription des images sur quelconque surface. Les images sont délicatement lumineuses et forment de petites marques indéchiffrables. À son arrivée, on remet au visiteur un petit miroir pour intercepter les images latentes et les détourner vers les murs latéraux, le plafond et le plancher de la salle d'exposition. Parmi ces visages, celui d'une certaine Stella Venezianer. Le spectateur découvre peu à peu les visages qu'il fait apparaître, mais aussi ceux que les autres visiteurs font surgir.

Ce qui m'interpelle dans ce travail c'est d'abord l'inclusion et la participation du spectateur à la diffusion de l'œuvre. Dans un espace où rien ne semble se produire, les

spectateurs sont les seuls à rechercher et découvrir les images lumineuses. Comme si le spectateur pouvait, lors de cette manœuvre, retrouver un être cher disparu³².

Autre exemple, l'œuvre *La nuit des visages*³³ (1995) (figure 2.20 voir Annexe C) est une œuvre particulièrement significative pour moi. Il s'agit de la projection d'une série de photographies de visages de femmes. Dans un environnement naturel ou urbain, tels que des rochers, des dunes, des troncs d'arbres ou des murs de pierres en ruines, ces éléments deviennent une nouvelle surface d'apparition possible sur terre pour ces images de personnes disparues ; Fleischer (2009) explique :

[...], j'aime cultiver ce pouvoir de résurrection et d'apparition de l'image photographique, plus fort encore que son lien à la disparition. [...] Et les êtres ainsi re-convoqués sur terre n'apparaissent au regard qu'en nous regardant, c'est-à-dire en tournant vers nous cette essence immatérielle d'une conscience. (*Ibid.*, p. 64)

Je me suis intéressée aussi aux œuvres de l'artiste Jean-Marc Chapoulie entre les années 2001 et 2007. Il remet en question les systèmes explicites d'exposition de l'image en mouvement dans le cadre d'installations ou de performances et se penche notamment sur le rôle du spectateur dans un tel contexte. Depuis la fin des années 1990, il propose sous le nom d'*Alchimicinéma* des séances à la forme hybride, à la fois

³² Cette œuvre a été réactualisée sur un mur d'eau surgissant de la Garonne pendant l'événement *Nuit de l'image* à Toulouse en 2013, à la Forteresse de Salses en 2014, à la Galerie municipale Jean-Collet à Vitry-sur-Seine en 2017.

³³ Cette œuvre a été réactualisée sur un mur d'eau surgissant de la Garonne pendant l'événement *Nuit de l'image* à Toulouse en 2013, à la Forteresse de Salses en 2014, à la Galerie municipale Jean-Collet à Vitry-sur-Seine en 2017.

conférence et performance, projection et installation. Il prend en considération les notions de conservation, de restauration et de transmission des images cinématographiques professionnelles ou amateurs. L'œuvre *Alchimicinéma* consiste à la projection et au mixage en direct de films choisis de cinéastes professionnels. Chapoulie effectue ses réalisations dans différents lieux tels que les salles communautaires, les auditoriums publics, des scènes extérieures, des salles de cinéma, etc. Il développe sa performance avec le matériel technique disponible sur le lieu de la représentation.

Le sujet de l'installation du film, c'est l'image elle-même, une image avec laquelle il faut entretenir un rapport unique et intime. Pour montrer et installer une image, il faut faire passer son propre intérêt avant l'intérêt général : pas d'autres choix que de prendre le film à bras-le-corps, d'accepter ce face-à-face avec l'image, de consentir à un duel entre l'œuvre et le corps, d'organiser un corps à corps entre l'œuvre et le lieu. (Chapoulie, 2008, p. 64)

Dans le dispositif scénique, c'est la présence du corps dans le lieu de projection qui est important pour lui. Il place la régie vidéo sur la scène afin d'être en contact physique avec l'image et le son, car il souhaite créer les conditions de la première découverte de ces images. Pour Chapoulie, l'expression « faire l'expérience de » (*Ibid.*, p. 66) signifie percevoir, réagir sur-le-champ sans réflexion préalable, pour une saisie directe de l'image. Il compare ces perceptions à celle du monteur lorsqu'il découvre les épreuves de tournage fraîchement filmées par le réalisateur. Chapoulie considère le lieu de projection comme un théâtre d'événements imprévus, mais il apprécie le fait d'être obligé à plonger dans le présent de l'expérience sans rationaliser tous ses gestes. Il veut laisser le sensible s'ouvrir et souhaite être surpris par les images. Cette pratique de l'image lui fait voir qu'il y a des images qui fonctionnent bien dans ce dispositif et d'autres qui n'y résistent pas.

Je crois que la démarche de Chapoulie et la mienne se rejoignent par la nécessité d'être physiquement en présence des images. Bien que nous soyons seuls avec notre caméra et notre projecteur et seuls avec l'objet filmé, il est fondamental de laisser les images nous surprendre. Avec un regard neuf, laissant de côté tout ce qui avait trait au contexte des images d'archives familiales, je me suis laissée toucher par la candeur de la découverte et la fascination renouvelée et appréciée à chaque tournage *in situ*. Je cherche toujours le lieu adéquat pour réaliser la projection et ce lieu est bien souvent le paysage ou la fenêtre qui ouvre sur celui-ci accueillant de petits personnages prêts à revivre des pans de vie pour quelques instants. Tous les éléments tels que les documents d'archives projetés, le lieu de la projection et la captation de l'ensemble interagissent en synergie. Ces conditions me demandent de plonger dans le présent de l'expérience, de laisser le sensible s'ouvrir et m'envoûter.

2.5 L'expérience de la vidéo

Déjà en 1970, Gene Youngblood publiait *Expanded Cinema*, une première et importante monographie dédiée à l'art vidéo et à la conceptualisation du domaine des arts médiatiques. Pour l'auteur, le cinéma élargi c'est d'abord une conscience humaine élargie. Il décrit divers types de réalisations dans lesquelles sont utilisées de nouvelles technologies telles que les effets spéciaux, l'art numérique, la vidéo, les environnements multimédias et l'holographie. Youngblood considère les artistes comme des écologistes impliqués dans l'environnement. Il examine les technologies de l'image qui promettent d'étendre les capacités de communication de l'humain au-delà de son imagination. Son intérêt est porté sur la technique, les dispositifs divers qui combinent projections filmiques et performances ou des spectacles sons, lumières et projections vidéo dans des environnements complexes.

De son côté, après avoir longuement théorisé la notion de spécificité de l'image vidéo, Philippe Dubois (2011) constate qu'il n'y aurait pas vraiment de spécificité de la vidéo, ni comme image ni comme dispositif. Il soutient que :

[...], je crois qu'on ne peut sérieusement penser l'expérience vidéo que comme un « état », un état du regard et du visible, une manière d'être des images. [...] : non une image-objet, ni un dispositif technologique, mais un état de la pensée des images. (*Ibid.*, p. 8-11)

La vidéo est un moyen de pratiquer l'expérience du regard. Dubois fait référence au cinéma et aux théories du montage qui sont le cœur conceptuel et intellectuel de sa thèse. Il affirme que la vidéo n'est ni une image ni un dispositif. C'est un état-image ; un état expérimental, c'est-à-dire une forme qui pense. La vidéo est là pour interroger la nature des images. Selon l'auteur, la vidéo est l'instrument essentiel du « cinéma d'exposition³⁴ » (*Ibid.*, p. 13) et c'est elle qui pose de nouvelles questions au cinéma, aux images et à l'art. Mais pour Dubois, la vidéo est une forme qui pense les images du monde et les dispositifs qui l'accompagnent. Plus précisément, il pense l'image comme dispositif et le dispositif comme image. Il soutient que certaines œuvres de Nam-June Paik sont des *images-présences* parce que dans leurs structures, elles

³⁴ Le cinéma d'exposition désigne en fait toutes ces démarches d'artistes qui, soit utilisent directement le matériau film dans leur œuvre plastique, soit inventent des formes de présentation qui font penser ou s'inspirent d'effets ou de formes cinématographiques (le « modèle cinéma »), tout en bousculant plus ou moins fortement le rituel classique de la réception du film (en salle obscure, par un spectateur assis à sa place, pour une durée standard imposée, etc.) : dans ces nouvelles expositions, on (ré) invente l'écran multiple (dédoublé, triplé, en ligne, en angle, en parallèle, en recto verso), on projette dans la lumière, on projette sur des objets qui ne sont pas de simples surfaces planes, on met le film en boucle, tournant à l'infini (on entre et on sort, ou plutôt on passe), on projette dans la lumière, on projette sur des objets qui ne sont pas de simples surfaces planes, on met le film en boucle tournant à l'infini (on entre et on sort, ou plutôt on *passe*, quand on veut, et pour le temps qu'on veut), on expérimente de nouvelles postures spectatorielles (debout, assis, couché, mobile), on joue avec la durée de la projection (brève, très brève, très longue, infinie). (Dubois, 2011, p. 13)

présentifient « [...], un espace saturé, éclaté, mobile et flottant ; un temps simultané, élastique (dis) continu et multiple. » (*Ibid.*, p. 100) L'auteur préfère concevoir la vidéo comme une traversée et qualifie les œuvres installatives comme des machines d'espaces circulatoires de temps démultiplié, « *faites images* » (*Ibid.*, p. 102).

Dubois explique que l'on peut suivre deux pistes théoriques. L'une renvoie à l'historicité des débuts de la vidéo comme alternative à la télévision. L'autre piste est celle du cinéma d'exposition, de ses stratégies de réemplois d'images ou de ses réflexions sur les formes cinématographiques dans des installations de plasticiens ou d'artistes du multimédia. Dubois soutient que la vidéo est bien cette manière de penser l'image et le dispositif comme concept tout-en-un. L'auteur illustre ce concept par les stratégies utilisées par les artistes telles que l'usage de plusieurs écrans, la disposition des œuvres dans l'espace, la projection travaillée (ralenti, arrêt sur image, etc.), la mise en scène des plans, la séparation du son et de l'image et d'autres inventions visuelles. Je crois que c'est la malléabilité qui intéresse Dubois tant du point de vue de l'ensemble des séquences qui forment une vidéo que par les stratégies de présentation choisies par l'artiste pour communiquer ses idées.

L'auteur constate que c'est la vidéo qui a autorisé la projection sur grand écran. À cela, j'ajouterais qu'avec les nouvelles générations de vidéoprojecteurs on peut délaissé l'usage d'interfaces comme le lecteur DVD ou l'ordinateur portable au profit d'une simple clé USB et même d'un téléphone intelligent. Ainsi, on allège la quantité du matériel technique employé lors de la mise en exposition. De plus, Dubois s'interroge sur l'origine, la création et la finalité des images. Il affirme que : « L'image est toujours une trace de quelque chose (le Réel), elle agit toujours sur nous en tant qu'elle ouvre à l'Imaginaire et elle véhicule ou implique toujours un savoir et des codes (le Symbolique). » (*Ibid.*, p. 264)

Les images bougent, circulent, se déplacent, mais surtout elles se reproduisent à une échelle et dans des proportions considérables. Dubois soutient que les installations tentent de prendre en compte cette question du lieu. Il croit que la matière de l'image vidéo est technique, attribuable à son support, mais elle est aussi phénoménologique, c'est-à-dire qu'il considère la lumière et le mouvement de l'image comme une transparence figurative et narrative. Il affirme aussi que la puissance des images vidéo se manifeste par « [...] les points de convergence, les interférences, les chevauchements, les transversalités » (*Ibid.*, p. 266) qui structurent maintenant notre rapport aux images dans les expositions, car « l'incertitude du visible » (*Ibid.*) est devenue le nouvel état des choses.

La vidéo fait des aller-retour entre le cinéma, la télévision et les arts plastiques. Dubois soutient que les effets d'incrustation, le mixage d'images par volets ou par surimpression, le traitement artificiel de couleur et les variations de vitesse (accélérés, ralentis, réversions) font de la vidéo une invention de dispositif. La vidéo s'est démarquée avec la possibilité de la rétroaction (*feedback*) en temps réel des images filmées et retransmises dans l'immédiat ou diffusées en circuit fermé couramment utilisées dans les années 1970 notamment par Nam June Paik.

Dans les années 1990, l'arrivée du vidéoprojecteur capable de projeter l'image en grand format a permis aux artistes d'investir les murs des salles d'exposition ou de s'en détacher en suspendant des écrans autour. Les images projetées rivalisent avec l'image de cinéma et nécessitent, comme au cinéma, l'obscurité de la salle. Aujourd'hui, le perfectionnement des vidéoprojecteurs permet de projeter convenablement des images dans des lieux éclairés.

Notons aussi l'apport théorique de Françoise Parfait (2001) qui précise que la vidéo a été utilisée très fréquemment comme outil d'anamnèse. L'auteure s'intéresse aux pratiques artistiques qui participent à la constitution et à la reconstitution de la mémoire des peuples et des personnes par le recyclage et à la fabrication d'archives. Elle compare le médium vidéographique aux rappels de souvenir dans la mémoire. Françoise Parfait soutient que la vidéo « déstocke » (*Ibid.*, p. 338) ses réserves ou ses couches potentielles d'images auxquelles la matière pixellisée donne forme momentanément. À partir de cette éventualité, la vidéo interroge l'archive comme le cinéma fait apparaître l'image telle une remémoration et organise un espace propice au souvenir. Elle convoque l'ensemble de l'œuvre de Bill Viola. Ses œuvres donnent à voir le souvenir ou le rêve sous forme d'images filtrées, projetées, partielles, sombres ou à peine identifiables. C'est en quelque sorte un théâtre de la mémoire, le spectateur y projette ses propres histoires intimes en faisant un effort de remémoration.

Bruits d'archives partage des affinités artistiques avec l'œuvre de Bill Viola. Ses vidéos sont conçues de réglages perceptifs, de rencontres audacieuses entre la matière et la lumière ainsi que de transformations de l'espace et du temps. Viola utilise, dans ses dernières œuvres, un extrême ralenti des images et du son. Par exemple, la vidéo *Inverted Birth/Naissance à rebours*, (2014) (figure 2.21 voir Annexe C) est une projection d'environ cinq mètres de haut. Un homme se tient debout dans la pénombre, ses pieds baignent dans un liquide noir. Peu à peu, on entend le son des gouttelettes du liquide tombant dans un espace que l'on suppose être vide. Graduellement, le liquide commence à remonter sur les vêtements du performeur et plus intensivement vers le haut de l'image. Ce liquide noir tourne au rouge et ensuite au blanc puis devient translucide comme l'eau. Tout au long de cette trombe d'eau, l'homme reste debout. La vidéo se termine en un léger brouillard entourant le corps du performeur. On constate que la trame sonore est composée de sons jouant sur une durée et un rythme variables et se noue parfaitement avec les images.

Françoise Parfait affirme que la vidéo, par sa nature technologique, ses composantes formelles et son support éphémère, propose des modes de fonctionnement tels les affleurements, les points, les couches et les glissements proches de ceux de la mémoire à l'œuvre. La légèreté du médium vidéo rend possible une sorte de suspension de la matière favorable à l'expression d'une forme de pensée. Elle souligne que :

[...], la vidéo est disparaissante, dans sa matérialité et dans son devenir ; la fragilité du support et de sa conservation a fait de la vidéo un médium faillible et inconstant, inexorablement en voie de disparition, en travail d'effacement continu, en perte permanente de lui-même. (*Ibid.*, p. 326)

Aujourd'hui, les adeptes de la vidéo mettent en lumière sa simultanéité de production et de réception, ses technologies d'édition flexibles et non linéaires qui permettent une plus grande expérimentation et son potentiel de transmission illimitée à un grand nombre de récepteurs.

De son côté, Helen Westgeest (2016), dans un cadre théorique multidisciplinaire et par une approche comparative des médias, attribue à la vidéo un caractère temporel, spatial et narratif. Elle explique que ces aspects visent à négocier avec l'immédiateté et le temps réel, mais aussi avec le passé et le temps remémoré. Avec la projection vidéo, les œuvres ouvrent sur un mode immersif avec des éléments techniques et architecturaux qui influencent l'état de réceptivité du public. L'installation crée un lien momentané entre le spectateur et l'écran et exige un minimum d'attention. Selon Westgeest, la présence du spectateur est au cœur de la vidéo. Les installations à plusieurs écrans permettent au visiteur d'expérimenter l'espace plutôt que la temporalité de l'œuvre.

Je soutiens que dans l'œuvre *Bruits d'archives* (2015), l'expérience de l'espace et de la temporalité cohabitent. À priori, l'expérience de l'espace se fait en déambulant parmi les fragments de murs ouverts qui évoquent la demeure ou l'appartement. Les projections sur les fragments de murs touchent presque le sol et les visiteurs sont incités à s'approcher au plus près, à y entrer. Ensuite, la temporalité est transposée dans les ralentis et l'activité en temps réel du lieu où s'est faite la projection des images d'archives. Je propose aux spectateurs d'expérimenter physiologiquement des images flottantes faites de possibles souvenirs et de rêveries entremêlées.

Dans ce sens, notons les œuvres de la cinéaste Naomi Kawase. Elle a consacré une bonne partie de son œuvre à explorer l'énigme de son enfance. Kawase a été adoptée à sa naissance par une grand-tante alors âgée de cinquante ans. Celle qu'elle appellera grand-mère, sera filmée par Kawase à plusieurs reprises jusqu'à sa mort à près de cent ans. Les conversations avec sa grand-mère tournent souvent sur les conditions de l'adoption de Naomi, dont elle tente d'explorer les raisons en questionnant aussi sa mère biologique. Dans l'œuvre *Naissance et maternité* réalisée en 2006, nous passons d'une scène très délicate où Kawase filme de très près le corps nu de sa grand-mère au bain à des images de l'accouchement de la réalisatrice (figure 1.8 voir Annexe B). Elle reprend la caméra en main pour filmer elle-même le moment où le personnel médical coupe le cordon ombilical de son fils. Kawase ose montrer des images taboues, mais fait aussi découvrir une part de jeu.

Notons aussi les œuvres de Michelle Citron (1999) qui s'interroge sur le rapport entre ce que montrent les images des films de famille et ce qu'elles cachent à la fois. Elle soutient que les films de famille sont notre mémoire, ils nous enracinent dans le temps et ils perpétuent nos histoires. Regarder les films de famille, en famille, fait naître des commentaires et donne un sens à l'histoire familiale. Nous avons tous besoin de croire

à l'évidence de ce que l'on voit, croire qu'il fut un temps où nous étions jeunes, beaux, en santé et que notre famille était unie.

Michelle Citron a vécu des expériences traumatisantes dans son enfance ; elle a été victime d'inceste. Plusieurs années après ce choc, elle veut comprendre pourquoi ses archives cinématographiques familiales n'avaient aucune correspondance avec ses propres souvenirs. Elle a invité des parents, des amis et des connaissances à un repas, puis elle leur a montré les films. Elle voulait savoir ce qu'eux voyaient, s'il leur semblait que cette famille était heureuse et s'ils croyaient que tout était comme il semblait être dans ces films.

Citron s'est distanciée de ses émotions. Elle a adopté un regard ethnographique pour se protéger des images elles-mêmes, des sentiments qu'elles suscitaient et de la famille qu'elles représentaient. Elle a tenté de saisir, dans ses images d'archives, un indice dans le langage non verbal qui pourrait traduire le malaise ressenti et qui serait la preuve hors de tout doute que ce qu'elle a vécu n'est pas imaginaire.

C'est pourquoi elle a créé, *Daughter Rite* (1980) (figure 2.22 voir Annexe C), un film dans lequel elle réemploie les archives cinématographiques familiales tournées sur pellicule 8 mm datant des années 1950 et des images documentaires montrant des événements familiaux. Elle a choisi de ralentir quelques scènes, de répéter certains plans et de les faire chevaucher avec d'autres images floues qui défilent à la vitesse normale. Pour la vidéaste, c'est dans la révélation des images apparues en transparence qu'existe sa véritable famille. C'est dans cette communication non verbale démontrée par la manipulation des images que se révèle la vraie nature d'une famille qui ne peut échapper à la caméra.

L'œuvre *Bruits d'archives* reprend les documents personnels et tente de créer un théâtre de la mémoire en inscrivant les souvenirs dans des lieux géographiques divers. Ceux-ci sont parfois reconnaissables et bien souvent équivoques. Je recherche des expressions faciales, de petits gestes qui traduisent les sentiments des gens filmés. Ce qui différencie mon travail de ceux de Kawase et Citron est l'aspect conflictuel entre les personnages qui en est absent. Les archéfictions mettent l'accent sur le rappel de souvenirs heureux qui nous portent à la rêverie.

2.6 Le montage vidéo des archéfictions

Jacques Aumont (2007) pense la notion de montage cinématographique comme l'équivalent au collage d'images fixes de la peinture et de la photographie. Ceci a fait naître une controverse, car il y a ceux qui croient que le montage exerce un pouvoir autoritaire sur le sens et ceux qui croient que le montage favorise le droit inaltérable du réel à communiquer de lui-même. Objet de polémique, Aumont précise que le montage est, du point de vue de l'analyse formelle, « un concept mou » (*Ibid.*, p.113), peu approprié pour penser la forme filmique. Aumont considère à l'instar de Bazin que le montage est une proposition et parfois une imposition de sens. Dans le collage ou dans le montage, le regard doit composer avec les fragments hétérogènes. Aumont affirme que même si nous voyons des sautes brusques (*jump cut*), des coups de zoom, des vitesses de défilement accélérées ou ralenties à l'extrême, des transitions d'images en fondu enchaîné, on peut toujours arriver, s'y l'on y tient vraiment, à comprendre quelque chose et à trouver du sens.

Ensuite, Aumont rappelle qu'il y a aussi la notion d'intervalle qui est un opérateur de synthèse temporelle au cinéma. Il permet au temps de devenir un matériau formel,

« plus musical que plastique³⁵ » (*Ibid.*, p. 116). Historiquement selon Aumont, c'est Vertov qui a soutenu la notion d'intervalle. Il s'agit d'une distance visuelle entre deux plans. Il considère que Vertov utilise cette notion de façon assez large, car il a recours à la juxtaposition ou la surimpression pour servir son discours tel que dans son film *L'Homme à la caméra* (1929).

Il y a aussi le faux raccord employé dans les réalisations de la Nouvelle Vague qui consiste à montrer la même action deux fois de suite ou la répéter sous deux points de vue différents. D'un plan à l'autre tout peut changer, l'axe de prise de vue ou le cadrage. Il est certain que les films de Vertov ou de Godard sont des exemples de raffinement et de savoir-faire cinématographique.

Dans le processus de réalisation des archéfictiones, la technique du montage virtuel me permet de trouver des articulations significatives. Les scènes fragmentées sont décontextualisées et réassemblées dans une nouvelle proposition sans toutefois perdre leurs propriétés originelles. Le montage vidéo permet aussi l'expérimentation, la recherche et l'innovation dans l'œuvre en train de se faire.

Dans ma pratique, j'ai fait appel très souvent à l'effet d'incrustation et de surimpression des images pour le montage de mes vidéos. Depuis le travail *Paysage mobile parce que...* (2009), ce qui m'intéresse davantage c'est de retrouver l'aspect technique de la photographie argentique. J'expérimente la surimpression ou l'incrustation d'images par la projection à la prise de vue. Par cette méthode, j'éprouve un réel plaisir de voir

³⁵ Aumont fait référence aux écrits de Dziga Vertov sur l'intervalle.

le mariage des images et des lieux. Cette approche s'est imposée, même à l'étranger pour prévoir un temps d'exploration avec mon dispositif diffuseur-capteur. Lors de ces escapades, j'emmène, en quelque sorte, ma famille en voyage. Tout compte fait, l'archéfiction est une ombre portée et porteuse de lumière d'image et de mémoire.

L'œuvre *Bruits d'archives* acquiert le statut de monument au sens foucaldien dans la mesure où les personnes filmées inscrivent leur vie des années 1950 et 1960 dans une légitimité qui assure un lien de pérennité. Le geste déictique des séquences d'origines (car ce sont des membres de ma famille filmée par mon père pendant une belle journée) se trouve fortement accentué par le montage et les ralentis effectués dans la version des archéfictions.

André Habib (2006), dans l'article *Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpeut's Lyrical Nitrate* affirme que le montage de bouts d'archives filmiques :

They are not only of “a time”—although the film does not try to “document” the films in the proper sense—they also embody “time”—a layering of the times those film have layered, of which they are documents. They are in a way, monuments of time. (*Ibid.*, p. 126)

Par ailleurs, au cours des expérimentations vidéo antérieures à l'œuvre *Bruits d'archives*, j'ai eu recours à une performeuse. La vidéo intitulée, *24 juin 2011 23 heures 57 minutes 58 secondes* (figure I.9 voir Annexe A) a été tournée lors d'une résidence au Studio national des arts contemporains, Le Fresnoy à Tourcoing. Pour débiter le travail, j'ai réalisé un montage de scènes d'archives préparées. L'action filmée se déroulait sur le balcon de la maison de mon enfance. L'arrière-plan montrait des maisons de briques à cinq logements typiques de mon quartier. On y trouve de magnifiques escaliers extérieurs. Le montage préparé consistait en une série de

portraits de personnes s'adressant à la caméra. C'est à ce moment que j'ai définitivement choisi la modalité de l'image négative en noir et blanc pour projeter sur les surfaces diverses.

J'ai parcouru la ville de Roubaix à la recherche de lieux possibles pour la projection des images anciennes. J'ai découvert les murs de briques des maisons typiques d'ouvriers, des murs de bois très usés et des vitrines. Dans l'élaboration du scénario, je visais à créer un effet onirique. J'ai mis en scène une marche dans la ville d'une performeuse portant le petit projecteur dissimulé sous ses vêtements. Il projetait, suivant les déplacements de la performeuse, des images d'archives sur les murs de la commune de Roubaix. Un caméraman suivait la performeuse dans son parcours inusité. Puis, en voix hors champ, une narratrice racontait un rêve ³⁶:

*Une lampe la nuit... je vais dans la ville aux mille cheminées.
Les bruits n'arrêtent donc jamais... ici pas de musique cristalline... (sourir.)
À chacun son paysage !
Petite fille, j'observe de ma fenêtre donnant sur un parc désert, un pavillon baigné de lumière prêt à recevoir les danseurs... il possède sûrement un plancher envoûtant.
La lune est éclatante... et c'est là que je l'ai vue.
Un curieux petit chapeau... (humm)... elle pivote délicatement sur ses talons.
Oui... un moment étrange, mais d'une grande poésie... je suis assise sur les escaliers de la rue Saint-Denis.
Mon cœur sourit... je reste sans mot dans l'odeur des lilas, maintenant je m'attarde à ramasser des bouts de temps... et je me balade !
Il est minuit !*

³⁶ Texte composé pour la narration de la vidéo 24 juin 2011 23 heures 57 minutes 58 secondes tournée au Studio National des arts contemporains Le Fresnoy à Tourcoing.

J'articulais, de façon poétique, un agencement d'images et de sensations. Dans les œuvres ultérieures, je me suis tenue exclusivement dans le domaine du sensible avec des images, du son et des bruits.

Les archéfictions constituent un espace-temps spécifique d'expérience esthétique et de mémoire singulière. Elles exposent l'archive familiale des années 1950 et 1960 en tant que processus d'une recherche-crédation puis comme une œuvre vidéo expérimentale. Les archéfictions, tel un objet vivant, laissent l'archive cinématographique ancienne se manifester. Au sens deleuzien, deux modes d'affection se dégagent : l'un passe par la mise en scène du dispositif, la sensibilité aux matériaux et l'autre par l'archive ouvrant sur la fiction.

Le prochain chapitre porte sur l'installation *Bruits d'archives* présentée à la Galerie R3 de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Nous verrons les stratégies de mise en espace des images, le champ d'action de l'installation, la mise en espace sonore, la présence du corps-mannequin qui porte le dispositif diffuseur-capteur ainsi que la notion d'espace dialectique des archéfictions.

CHAPITRE III

BRUITS D'ARCHIVES

3.1 L'espace des images

L'œuvre *Bruits d'archives* est une installation qui présente quatre suites vidéographiques et sonores diffusées dans la salle de la Galerie R3 de l'Université du Québec à Trois-Rivières en mars 2015. Cette création propose une forme tangible au concept d'archéfiction étayé dans cette thèse.

L'espace dans lequel *Bruits d'archives* se déploie représente de manière conceptuelle un intérieur domestique. Les cloisons peintes à l'acrylique blanc mat constituent un moyen de concevoir le mur de façon symbolique et abstraite. Ceci évite la réflexion de lumière par la projection vidéo. Dans ce petit théâtre d'appartement, des moulures murales servent d'indices d'architecture réduits à l'essentiel.

À l'entrée de la salle, traçant une diagonale, une première projection vidéo accueille le visiteur (figure 3.1 voir Annexe D). Ce mur fait partiellement écran aux autres fragments de l'installation. Il est muni d'une porte ancienne, au vitrage dépoli avec sa quincaillerie d'origine. Je l'ai trouvée auprès d'un organisme d'économie sociale situé dans le quartier Rosemont–La-Petite-Patrie à Montréal. Ce centre procède à la

récupération du patrimoine architectural montréalais. J'ai choisi d'intégrer cette porte ancienne pour évoquer la mémoire des matériaux (figure 3.2 voir Annexe D). Je suis persuadée que nous développons des sensibilités différentes selon les éléments d'architecture qui nous entourent et cela en fonction de nos souvenirs. Cette porte me rappelle celles des vestiaires de classes, de larges corridors aux planchers de bois qui craquent ou, plus intimement, celles qui séparaient ma chambre et le salon de la maison d'enfance.

Dans cet ensemble que j'ai nommé les archéfictions, il y a quatre projections vidéo en boucle. Chacune est formée d'une suite de séquences captées à l'extérieur, et à l'intérieur ouvrant sur l'extérieur par le biais d'une issue de fenêtre. Le visiteur découvre deux vitesses de défilement qui coexistent dans chaque vidéo. Le mouvement des archives ralenties se dépose délicatement sur les surfaces d'inscriptions qui accueillent métaphoriquement ces souvenirs. Le dispositif n'invite pas le spectateur à s'identifier aux personnages vivant dans les scènes anciennes ou à se fondre dans l'espace conceptuel de la scénographie, mais à entrer dans l'image. Il découvre en déambulant les différents lieux de mémoire. Il entre en contact avec une image dont les dimensions varient entre douze et quatorze pieds de largeur et entre sept et huit pieds de haut et couvre presque entièrement toute la surface du mur.

Le champ d'action de l'installation intègre simultanément la présence de plusieurs visiteurs. Je sollicite ces derniers à traverser la salle, à s'y attarder, à se concentrer sur les images projetées, et écouter les subtilités de l'ambiance sonore. Je souhaite faire vivre de courts moments chargés d'affects et d'allégories du temps qui passe.

La majeure partie des archéfictions n'est accompagnée d'aucun récit, sauf celle intitulée *Vimont* (figure 3. 3 voir Annexe D). Elle montre les gestes d'une femme à la

cuisine préparant un gâteau. La narration qui l'accompagne est tirée de l'émission *Présent dimanche*³⁷ enregistrée le 23 novembre 1965 avec la voix de Mireille Lemelin. *L'électricité et la femme* c'est le titre de cet éditorial trouvé aux archives sonores de la radio et de la télévision de Radio-Canada. La stratégie discursive de cette vidéo s'effectue par la fragmentation des images et des sons en mode hétérogène. J'ai créé un montage sonore en prenant une partie de l'éditorial de Lemelin et des sons d'espaces intérieurs archivés par le groupe de recherche ARC_PHONO³⁸. La présentatrice parle aux femmes de la modernisation effective des appareils ménagers électriques dans les foyers. La vidéo synchronisée à cet éditorial confronte le texte et l'image, mais aussi met en lumière le changement de paradigme d'une société qui évolue au rythme du début du mouvement féministe au Québec.

Aussi, pendant les projections dans la salle d'exposition, j'ai observé des visiteurs qui, s'approchant des images, discutaient et partageaient leurs souvenirs avec d'autres gens, ils créaient ainsi des interactions significatives. Les archéfictions servent de support pour remédier à une mémoire toujours précaire, mais je constatais à ce moment que la vie était composée d'anecdotes semblables pour tous, mais que l'on éprouvait différemment de façon individuelle. Parfois, certaines images tournées dans la neige dans la fumée ou bien celles d'un cheval au galop réactivaient de vives impressions sensorielles. Le visiteur oublie probablement les archéfictions après sa visite, mais elles auront peut-être laissé certaines images virtuelles s'inscrire dans sa mémoire.

³⁷ Consulté à l'adresse : http://archives.radio-canada.ca/art_de_vivre/arts_menagers/clips/6094

³⁸ On peut consulter le site à l'adresse : <http://www.arc-phono.ca/accueil.html>

Les archéfictions se révèlent dans un espace structuré par la lumière des projecteurs et par les paysages qui se découvrent entre chien et loup. Elles empruntent à la peinture la surface présente et disponible où elles sont projetées, mais aussi à la sculpture les surfaces sur lesquelles elles s'inscrivent permettant d'épouser tout leur corps. Elles deviennent des formes de lumière qui se déploient dans un espace tridimensionnel.

L'installation *Bruits d'archives* se révèle être un théâtre de petits intervalles de mémoire. Dans le corpus d'archives, j'ai découvert avec étonnement des moments significatifs, poétiques et divertissants. De plus, on peut retrouver dans ces plans anciens des images emblématiques d'escaliers typiques de la rue Saint-Denis avec ses balcons, mais surtout, je revoyais la maison où j'avais grandi. Les archéfictions forment une expression artistique dont l'objectif constitue une réactualisation du passé dans le présent qui renégocie et joue avec ce temps révolu dans une perspective ludique et émancipatrice.

Les lieux d'inscription sont choisis minutieusement. Au moment de la préproduction, je tentais de retourner sur les endroits mêmes du tournage de l'époque lorsque cela était possible, mais cela ne constituait pas en soi une exigence. Les sites étaient choisis pour leurs liens pertinents avec les séquences anciennes autant dans le paysage québécois que lors de voyages à l'étranger. J'éprouvais la nécessité d'emporter mes archives familiales partout où j'allais et espérer trouver un emplacement étonnant. Pendant la période de recherche des surfaces possibles d'inscriptions pour les archives, mes déplacements ou voyages faisaient partie prenante du processus de création. Les résultats n'étaient pas toujours satisfaisants en ce qui a trait aux images, mais parfois ils étaient surprenants. C'est cet état d'ouverture et d'heureux hasards qui motivait mes efforts à l'exploration.

Par la suite, et dans le prolongement des saisons, les images projetées sur la neige ont été très convaincantes. L'hiver, la neige et le froid font partie de notre réalité nord-américaine. Ces éléments saisonniers sollicitent une adaptation psychologique, car vivre dans la grisaille et les tempêtes de neige avec une mobilité réduite, nous conduit à adapter un style de vie plutôt casanier. J'étais motivée à découvrir des surfaces d'inscriptions nouvelles tout en adoptant une attitude positive relativement à la saison hivernale. Ces dispositions me donnaient l'occasion de mettre en évidence le couvert nival et la luminosité particulière de cette période de l'année.

Attentive aux prévisions météorologiques, j'attendais qu'il neige abondamment pour projeter et capter les images anciennes. Je constatais que les chutes tombées même tardivement en après-midi s'arrêtaient inmanquablement au moment propice du tournage, à la tombée du jour. Bien souvent, il ne neigeait plus, au meilleur des cas, très finement en flocons minuscules et épars. La neige produit un effet de pureté. Les surfaces et les formes recouvertes sont simplifiées, les couleurs se limitent au blanc que la lumière du jour teinte de bleu, de rose ou d'orangé (figure 3.4 voir Annexe).

La neige masque et porte à la fois la marque des traces dans le paysage. D'un point de vue sonore, la neige étouffe les sons lorsqu'elle est fraîchement tombée ou peut émettre divers bruits grêles ou cristallins lorsque le mercure chute sous zéro et que les vents soufflent. Je me suis laissée inspirer par la nordicité³⁹ saisonnière et ses magnifiques possibilités.

³⁹ Le néologisme nordicité a été créé par Louis-Edmond Hamelin en 1960 et fait référence à l'état perçu, réel, vécu et même inventé de la zone froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal. Le concept inclut tous les thèmes tant naturels, qu'humains pouvant conduire à la compréhension intégrée des faits, idées et inventions dans les hautes altitudes. Récupéré de : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/nordicite>

Persévérant dans la quête de nouvelles textures, j'ai eu l'idée de projeter les images anciennes sur un écran de fumée. Le recours à une machine à brouillard allait me permettre d'éprouver la projection lumineuse. La visibilité de la projection était dépendante des zones d'opacité relatives et éphémères produites par la fumée elle-même. Elle créait un volume de particules sur lequel les images se révélaient en intensité variable. Ce fut par hasard à ce moment que je constatais que le procédé pouvait dématérialiser davantage l'image ancienne (figure 3.5 voir Annexe D).

La projection d'images sur un écran de fumée est inscrite dans le temps. À Paris, en janvier 1798, Étienne-Gaspard Robertson offre une séance publique de ses expériences de projection d'images fantomatiques dans une salle sombre. Son dispositif s'appelait le *fantascope*. Il s'agissait d'une lanterne magique de petit format munie d'un objectif réglable. Il ajoutait au dispositif un réchaud enflammé qui brûlait de l'encens et créait un nuage de fumée sur lequel l'image était réfléchi par le biais d'un miroir.

J'ai toujours été curieuse et intéressée aux inventions originales et créatives conçues avec peu de moyens pour trouver des solutions à des problèmes spécifiques. Le dispositif diffuseur-capteur est devenu l'outil indispensable qui a permis la projection d'images anciennes sur des surfaces diverses utilisées comme écrans. L'écran de neige ou de fumée supporte noblement la projection des images et symbolise pour moi le rappel de souvenirs épars et la sensation du souvenir retrouvé. De plus, la recherche de diverses surfaces possibles de projections représentait un défi personnel très stimulant.

3.2 L'espace sonore

Les ambiances de *Bruits d'archives* ont été imaginées comme une réflexion poétique et métaphorique où passé et présent se mêlent pour imaginer un paysage sonore. J'ai ressenti la pertinence et l'intérêt de révéler la porosité de l'espace acoustique de l'installation en mettant au point un mixage destiné à créer une ambiance enveloppante. On peut y entendre quatre sources diffusées en même temps. Elles sont stratégiquement disposées dans l'espace et se complètent. Au temps continu et linéaire d'une unique trame sonore reliant les quatre suites vidéographiques se substituent des temporalités multiples élaborées de ruptures dans la composition, de superpositions de textures, d'émergences et de métamorphoses sonores. Le sociologue Jean-Paul Thibaud⁴⁰ (2012) définit ici la fonction de l'ambiance et soutient que :

[...] l'ambiance relève plutôt de la présence au monde. [...] renvoie d'abord et avant tout à des tonalités affectives. [...] Elle pose la question de la sensorialité humaine qui dépasse le jugement de goût et réhabilite la place du corps, de la sensibilité et de l'émotion, relativise le poids de la sémiotique et le primat accordé au langage. (*Ibid.*, p. 9)

Pour *Bruits d'archives*, les éléments sonores proviennent entre autres de sons que j'ai captés dans les espaces urbains ou de paysages naturels. Je collectionne depuis plusieurs années des sons captés lors de mes déambulations exploratoires en ville ou à la campagne (figure 3.6 voir Annexe D). De plus, j'ai eu un accès privilégié à la banque d'archives sonores du groupe de recherche et de création pluridisciplinaires

⁴⁰ J.-P. Thibaud détient un Doctorat en Urbanisme et aménagement (1992), il est chercheur au Cresson, France

ARC_PHONO⁴¹. Ce groupe s'est donné le mandat de faire l'archivage d'ambiances sonores de lieux intérieurs, appelés à être transformés ou à disparaître. Ceux-ci sont caractéristiques de notre société nord-américaine.

J'ai créé mes propres ambiances dans l'objectif de produire des images auditives qui sont, tout comme les archéfictions, capables de réactiver des images mémorielles. Dans mon travail, les sons de la nature côtoient ceux de la ville et de l'activité humaine. J'ai intégré des captations de petits bruits délicats qui émanent de la manipulation d'objets usuels. Pour créer une spatialisation, j'ai eu principalement recours aux effets de réverbération, aux filtres d'égaliseur audio pour couper certaines fréquences et à la superposition de variations d'un même son. Je souhaitais que ces ambiances incitent les visiteurs à laisser libre cours à leur ressenti émotionnel, car il peut se manifester dans un rapport de sympathie ou d'empathie avec le monde.

Pendant les séances de montage des ambiances, je me suis mise à relever des indices visuels subtils au sein des archéfictions pour les traduire en sons. L'installation *Bruits d'archives* diffuse quatre ambiances sonores, celle des scènes tournées en extérieur, celle des scènes tournées en intérieur, celle en la présence d'animaux et celle du corps-mannequin diffusant des sons mécaniques. Il était important que chacune des ambiances évoque une texture délicate, mais riche en événements acoustiques. Ensemble, elles forment le paysage sonore diffusé par huit haut-parleurs. Ceux-ci ont été positionnées stratégiquement dans un angle de 45 degrés et suspendus à gauche et à droite au-dessus du mur sur lequel la projection se déployait. Le visiteur était invité

⁴¹ Entre 2009 et 2012, j'ai fait partie de l'équipe de chercheurs-étudiants affiliés au groupe de recherche ARC_PHONO dirigé par Mario Côté, artiste multidisciplinaire et professeur à l'École des arts visuels et médiatiques (UQAM). Voir le site : <http://www.arc-phono.ca/accueil.html>

à déambuler parmi les fragments de l'installation. Cette stratégie permettait de propager le son de manière circonscrite pour que chaque ambiance puisse être entendue clairement. Diffusées toutes ensemble, elles formaient des espaces d'expérience singuliers. Mais si le visiteur s'éloignait des projections et choisissait d'écouter chacune des ambiances, il pouvait distinguer une polyphonie de petits événements sonores. Je suis convaincue que la mémoire sensorielle stimulée par certaines ambiances sonores puisse déclencher des images virtuelles.

De plus, la déambulation est une pratique reconnue en art sonore. On a qu'à penser aux premières marches à portée artistique des situationnistes du début du 20^e siècle⁴². Cette activité *in situ* est une façon de découvrir l'environnement et implique des conséquences écologiques, politiques, didactiques et philosophiques.

Dans le texte *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Chion (2005) explique la notion de contrepoint. Vers la fin des années 1920, lors de l'arrivée du cinéma parlant, on employait fréquemment la comparaison entre cinéma et musique. C'est pourquoi, lorsque le fait sonore arriva, le terme contrepoint a été conservé pour désigner la configuration nouvelle que « son et image formeraient deux chaînes parallèles et librement nouées, sans dépendance unilatérale. » (*Ibid.*, p. 33). Chion propose plutôt d'utiliser le terme de « dissonance audio-visuelle » (*Ibid.*, p. 35). Pour une image donnée, il y a plusieurs bruitages possibles dont certains reproduisent exactement le

⁴² Le situationnisme est un mouvement d'avant-garde culturel et politique des années 1960, développé surtout dans le milieu universitaire, et dont les analyses et les formes de contestation radicale de la société de consommation ont exercé une influence particulière en mai 1968. Repéré de : <https://www.larousse.fr/dictionnaire/francais/situationnisme/72977>
Par exemple, des situationnistes ont effectué des traversées dans la ville, des cartographies où ils ont noté les zones d'influence, les courants, les tourbillons qui surgissaient au gré de leurs dérives.

code conventionnel cinématographique tandis que d'autres font glisser la perception sur un autre plan.

Au cinéma et en vidéo, les sons comme les images se montent sur des pistes distinctes. Ils peuvent se couper, s'assembler et se déplacer à volonté. Pour l'image, c'est le montage qui crée l'unité spécifique du cinéma ; ce que l'on appelle le plan. Le montage des sons ne crée pas d'unité spécifique. Chion soutient qu'il n'est pas possible de percevoir des unités de montage sonore, dans la mesure où, « les collures sonores ne nous sautent pas à l'oreille et ne nous permettent pas de délimiter entre elles des blocs identifiables. » (*Ibid.*, p. 37) Au cinéma, le mixage des pistes sonores consiste généralement à adoucir la chute brusque des sons et à effectuer les transitions sonores de manière fluide et claire.

Chion soutient qu'au cinéma il existe non pas une bande-image et une bande-son, mais un « lieu d'image » et un « lieu de sons » (*Ibid.*) Il propose d'évaluer les sons à partir de leur superposition plutôt que dans leur succession. Les conditions requises pour créer un lieu de sons consistent en des découpages perceptifs qui se traduisent en événements sonores. Pour ce faire, Chion se réfère aux indices et niveaux d'écoute, la différenciation des sons en blocs ou celle de leur qualité acoustique. Généralement, l'unité visuelle d'un film est mise au point par l'association des images, des lieux et du découpage sonore qui déclenchent une émotion forte chez le spectateur.

L'auteur développe les notions de logique interne et externe de l'enchaînement audiovisuel. La logique interne est un mode d'enchaînement des images et des sons qui privilégie, dans le mouvement sonore, les modifications régulières et progressives des images et utilise les ruptures brusques seulement lorsque la situation le propose.

La logique externe est celle qui fait ressortir les effets de discontinuité et de rupture. Par exemple, le montage audio peut se couper abruptement ou interrompre une image. Il peut traduire une disjonction ou un changement brusque de vitesse dans le défilement de l'image. Cette logique sert à renforcer la tension ou à morceler son et image en impressions. Michel Chion les appelle de « petits haïkus sensoriels » (*Ibid.*, p. 42).

Au temps du cinéma muet, la gestuelle, le visuel, la rythmique et l'utilisation de cartons fonctionnaient comme des éléments pour cadencer le film. Aujourd'hui, puisque l'image et ses coupes visuelles continuent d'être le point de référence de la perception, le son synchrone a amené au cinéma la pratique de la ponctuation. On utilise des moyens plus discrets, par exemple l'abolement d'un chien en hors-champ ou une pendule qui sonne dans le décor. Ces sons en hors-champ peuvent souligner un mot, marquer un dialogue ou clore une scène. En principe, le monteur audio se base sur le rythme du plan, le jeu des acteurs et le sentiment général de la scène pour sélectionner les bruits et choisir l'endroit où la ponctuation sonore sera placée. On voit aussi dans le cas de la musique de film, la notion du *leitmotiv*⁴³. Il peut être utilisé comme thème musical pour doter un personnage clé de caractère ou mettre en relief une idée forte du scénario et constitue selon Chion leur « ange gardien musical » (*Ibid.*, p. 46).

Par exemple, dans la création sonore de l'installation *Bruits d'archives*, j'ai choisi un thème joué par une scie musicale pour accompagner chaque apparition de la femme costumée qui chante dans la suite vidéographique présentée au centre de l'installation (figure 3.7. voir Annexe D).

⁴³ En musique : thème musical caractéristique qui revient plusieurs fois dans la partition et dont la signification est extramusical, Antidote 10.

Michel Chion propose la notion d'acousmatique qui a été théorisée par Pierre Schaeffer. Elle signifie que l'on entend sans voir la cause originaire du son. La radio, le disque transmettent les sons sans montrer leur émetteur et sont par définition des médias acousmatiques. Chion relie le son acousmatique à la question du hors-champ.

Au sens strict, le *son hors-champ* au cinéma est le son acousmatique relativement à ce qui est montré dans le plan, c'est-à-dire dont la source est invisible à un moment donné, temporairement ou définitivement. On appelle en revanche *son « in »* celui dont la source apparaît dans l'image, et appartient à la réalité que celle-ci évoque. (*Ibid.*, p. 65)

Chion différencie les notions de hors-champ actif et de hors-champ passif. Le hors-champ actif est celui dans lequel le son acousmatique nous entraîne à déterminer sa nature et fixer ce qui se passe. Les réponses se trouvent dans le champ visuel et nous incitent à les chercher. Le hors-champ passif est celui dans lequel le son crée une ambiance dans laquelle baigne l'image, mais ne suscite pas l'anticipation de voir la source. Il ne contribue pas à la dynamique du montage et il propose à l'oreille un lieu stable telles la rumeur de la ville ou la quiétude du paysage. Ce hors-champ passif est essentiellement constitué de *sons-territoires* (*Ibid.*, p. 67) et d'éléments de décor sonore, par exemple le chant des oiseaux, l'écoulement du ruisseau ou les pas sur différentes surfaces, etc. Leur présence constante et étalée sur la trame sonore sont des sons-territoires parce qu'ils servent à marquer un lieu, un espace particulier.

Dans le travail *Bruits d'archives* la matière acoustique a été considérée comme un flux d'impressions subjectives liées à des souvenirs. J'ai composé l'ambiance sonore en la dissociant du montage visuel, car je les considérais comme des médias différents. J'ai disposé d'une grande liberté pour construire et monter les structures acoustiques. Mon objectif visait à créer une atmosphère pour chacune des vidéos, assurer leur compatibilité et former un tout. Des ponctuations sonores brèves ont été insérées à

certains moments clés des images d'archives pour casser légèrement le rythme. Pour ce faire, j'ai utilisé des ondes audibles, mais discrètes qui évoluaient lentement. J'ai ajouté des sons plus clairs par petites touches pour m'approcher de la texture imaginée. Les ambiances créées pour les suites vidéographiques s'articulaient avec le réel, mais nous projetaient également dans l'imaginaire. Ce qui m'amène à considérer cette composition comme un objet sonore en soi. Selon le *Guide des objets sonores* de Michel Chion (1983) :

On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de signification. (*Ibid.*, p. 34)

Écouter le son comme objet en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur correspond à l'attitude d'écoute réduite⁴⁴; elle vise notre attention d'écoute. Selon Schaeffer (cité dans Chion, 1983), faire abstraction de nos références habituelles dans l'écoute réduite est un acte volontaire qui nous permet de comprendre un grand nombre de phénomènes tacites de notre perception. Cette conduite nous permet d'écouter le son dans sa matérialité et ses dimensions sensibles. L'écoute réduite et l'objet sonore sont un ensemble interdépendant, car ils se définissent comme activité perceptive et comme objet de perception.

⁴⁴ Expression due à Pierre Schaeffer, qui s'inspire de la réduction phénoménologique (époque) de Husserl et qui préconise d'écouter le son pour lui-même, afin d'en saisir les valeurs et les caractères propres, sans tenir compte de sa source, des indices qu'elle révèle ou de son éventuelle signification. Groupe de recherche en arts médiatiques UQAM. (1996). Dictionnaire des arts médiatiques. Récupéré de : <http://zorved2.uqam.ca/dictionnaire/frames/termO.html>

Selon le contexte, un son peut prendre diverses significations s'il est juxtaposé à d'autres ondes de nature, de causes ou d'origines différentes. Pour créer les ambiances, j'ai visionné longuement les séquences et imaginé les bruits qui pourraient s'y produire. Alors, ceux-ci appartiennent aux deux images : celles du passé et du présent en incluant leur hors-champ.

L'assemblage des pistes audio fut un travail de création aussi complexe que celui de l'image. J'ai graduellement étoffé la structure, varié les sources et intégré parfois des points de synchronisation. J'ai créé un environnement reconnaissable. Par exemple, j'ai utilisé les sons du vent, des chants d'oiseaux, des bruits de la mer, des voix et des activités humaines. Dans certaines compositions, on pouvait entendre des bruissements d'ailes, des ébrouements d'animaux ou des activités mécaniques qui se synchronisaient avec les images ou les lieux dans lesquels les archives étaient projetées. J'ai ajouté quelques textures audibles issues de la manipulation d'objets usuels. J'ai créé un territoire familier par des sons reconnaissables pour l'oreille et la mémoire du spectateur. Je suis convaincue qu'ils suscitaient des impressions mentales et physiques qui se réactivaient à leur écoute.

Lors d'un voyage à New York en octobre 2012, j'ai fait l'expérience de l'œuvre de Max Neuhaus *Time Square* (1977-1992), sur Broadway entre la 45^e et la 46^e rue. La DIA Art Fondation a permis la réactivation de l'œuvre de façon permanente depuis 2002 et ce, vingt-quatre heures par jour, sept jours par semaine.

Sur place, j'ai constaté qu'il n'y avait aucune indication, aucune fiche signalétique pour informer les visiteurs de la présence de la production artistique. Il n'était pas facile de repérer exactement où se situait l'œuvre, car il y avait, cette semaine-là, une équipe de cinéma installée sur une partie des grilles sous lesquelles l'intervention sonore pouvait

être entendue (figure 3.8 voir Annexe D). C'est dans un chaos technique et en aiguisant ma perception acoustique que j'ai pu appréhender la composition. J'ai tiré avantage d'un moment de pause de l'équipe technique pour m'approcher du lieu et pour identifier les sons produits. Quelques sons semblaient provenir d'une structure de tubes métalliques comme de puissantes vidanges d'air, des sons électroniques accompagnés de percussions diverses, puis on entendait les voix des gens autour en hors champ. Je me laissais guider par le rythme, l'harmonie relative et la modulation rapide des sons. Plus loin, il y avait les mascottes Hello Kitty, Mario Bros et Bob l'Éponge qui déambulaient parmi les pigeons. L'installation cadrerait bien avec les bruits constants de la rue et les klaxons puis, soudainement, apparaissaient les notes d'un xylophone ! Tout bougeait activement autour de moi, les gens se cherchaient et se trouvaient. Une immense file d'attente se formait devant le comptoir de vente de billets de spectacles sur Broadway. L'œuvre se fondait littéralement au lieu, elle épousait tous ses contours, mais je n'ai vu personne remarquer qu'il y avait, à quelques mètres sous la surface du sol, une œuvre d'art sonore.

3.3 L'espace du corps

On ne peut pas prédire le développement d'une démarche artistique et ses brèches étonnantes sur la réflexion. Pour ma part, j'étais préoccupée de découvrir des surfaces d'inscriptions pour projeter les séquences et je me retrouvais avec le parti pris du témoignage. À travers la pratique et la réflexion qui anime la recherche-crédation, je constate que l'artiste a souvent à faire face au caractère surprenant de l'imprévisible, et ce, bien malgré lui. C'est par l'effet d'un heureux hasard que s'immiscent, dans l'usage de l'intuition, de nouvelles idées pas toujours claires, mais anticipatoires. L'artiste ne le perçoit pas tout de suite et il essaie de nouvelles stratégies. Dans mon

travail, à partir de copies d'archives, de bribes de la mémoire et d'impressions vagues de souvenirs qui refaisaient surface, il m'est arrivé l'étrange sentiment d'avoir vraiment vécu ces moments. C'est seulement parce que je les avais vus et revus maintes fois pendant le montage des plans qu'ils m'étaient si familiers. J'allais jusqu'à incorporer physiquement l'expérience de ces moments filmés.

Parce que je suis la seule détentrice des archives cinématographiques de ma famille, je suis devenue en quelque sorte la gardienne de cet « héritage » familial. Pour qu'elles ne tombent pas dans l'oubli, je les ai réactivées et leur ai donné, bien humblement, un statut d'œuvres artistiques. L'aspect de témoignage est sous-jacent à ma démarche. Bien que le souvenir problématise l'image du passé et enclenche une fiction du réel, ma posture d'artiste me permet de les présenter et de les commenter dans une perspective sociale et anthropologique en utilisant la fiction. Puis il y avait, dans la boîte d'archives retrouvées, deux petits rouleaux de film intrigants et mystérieux, ils étaient deux éléments discordants de la collection.

Dans l'installation *Bruits d'archives*, c'est le corps-mannequin qui montre, sur un quatrième fragment de mur, des extraits de ces deux petits films trouvés dans la fameuse boîte. Intégrer un mannequin portant le dispositif de projection m'a permis d'expliquer de façon distincte la préparation des tournages des archéfictions (figure 3.9 voir Annexe D). Il est toujours très important pour moi d'éclaircir la question de la superposition des images. Elles sont incrustées d'emblée à la prise de vue. À la manière de la photographie argentique, en chambre noire, lorsque l'on dépose la pellicule dans le porte-négatif de l'agrandisseur, celui-ci projette l'image agrandie sur le papier photographique. La présence du mannequin dans l'installation représente l'artiste en train de créer les archéfictions avec son dispositif et l'artiste comme observatrice de l'histoire du passé.

Le premier des deux petits films trouvés est un dessin animé intitulé *The Squawkin' Hawk* (1942) de la Warner Bros. (*Merrie Melodies*). Ce dessin animé montre la vie difficile d'un jeune faucon qui veut grandir le plus vite possible afin de chasser des proies. Ce dessin animé est assez violent et les traitements subis par le petit faucon sont excessifs. Coups portés et insistance à s'alimenter, ils sont montrés comme étant des solutions musclées, mais nécessaires, pour éduquer convenablement le petit faucon. La violence était présente dans presque tous les dessins animés de cette époque. On a qu'à se rappeler les épisodes de *Popeye le vrai marin*, *Félix le chat* ou *Bugs Bunny*.

Le second film montre les prestations de deux danseuses exotiques et effeuilleuses. Celles-ci dansent dans un décor de cabaret dessiné ou peint sur le mur derrière elles. Elles dansent sur une musique inaudible dans une salle, dirait-on, sans spectateurs. La découverte de ces deux films me plongeait dans la perplexité. Mon père n'a bien évidemment pas tourné ces images et je n'ai retrouvé aucun renseignement sur les performeuses, ni la date du film, ni l'endroit où il avait été tourné, ni comment il s'était retrouvé dans la boîte. J'ai choisi de présenter quelques extraits de ces deux films pour révéler, tel un secret, leur présence étrange dans la boîte et faire écho à l'actualité événementielle sur la maltraitance faite aux femmes et aux enfants. Je voulais dénoncer la banalité affligeante de cette violence omniprésente dans la société à cette époque et les répercussions néfastes sur les victimes qui animent les débats de société aujourd'hui. Le mannequin témoigne d'une situation décriée par les mouvements féministes.

De 2013 à 2017, le Centre d'histoire de Montréal avait à son calendrier l'exposition *Scandale ! Vice, crime et moralité à Montréal, 1940 – 1960*. Mathieu Lapointe, historien et chercheur à l'Institut d'études canadiennes de l'Université McGill, appuyé de muséologues et assistants proposaient de découvrir les coulisses et les dessous de la ville à cette époque. Maisons de pari illicites, prostitution, corruption, malversation et

banditisme constituait une problématique d'actualité. Je me suis intéressée à cet événement parce que je voulais comprendre pourquoi ce milieu était si florissant.

À Montréal, dans les années 1944 à 1951, l'artiste-effeuilleuse Lili St-Cyr était très populaire. Elle occupait la scène du théâtre le Gayety devenu aujourd'hui le TNM (Théâtre du Nouveau Monde) sur la rue Sainte-Catherine, au coin de la rue Saint-Urbain. Je me rappelle que mon père me parlait de ces années de cabarets, des paris de jeux, des maisons closes et de la prostitution. Mon grand-père paternel était policier à Montréal et tentait d'enrayer ces activités considérées comme illégales. Mon père nous a relaté plusieurs anecdotes de cette époque révolue.

Le Québec ayant refusé la prohibition imposée aux États-Unis, Montréal avait déjà acquis une réputation fondée sur sa vie nocturne exubérante où les touristes d'Amérique du Nord pouvaient venir s'amuser sans souci. Religieuse le jour, Montréal la nuit se transformait en capitale du spectacle et du divertissement pour adultes. Les cabarets et les clubs de jazz prospéraient et présentaient des comédies musicales, des spectacles de variétés et des groupes de danseuses. Pendant ce temps, le crime organisé s'installait dans la ville.

L'effeuillage est devenu l'élément dominant du burlesque. Lili St-Cyr fut la danseuse la plus populaire de Montréal. Elle créait des danses artistiques, exotiques et érotiques qu'elle présentait en des scénarios de voyeurisme dans des espaces privés comme la chambre ou la salle de bain.

Le dénuement total n'était pas permis dans les bars d'effeuilleuses. À cette époque, la législation au Canada et aux États-Unis interdisait aux danseuses de quitter la scène avec moins de vêtements qu'à leur arrivée. Lili St-Cyr a contourné cette loi en

concevant un numéro où elle se présentait nue dans sa baignoire pleine de bulles de savon. Son spectacle consistait en un lent rhabillage progressif. Elle était admirée par les hommes et les femmes fascinées par ses performances et par ses relations intimes tout autant avec des membres de la mafia que les joueurs de hockey (Mansbridge, 2014, p. 9).

L'Église catholique, encore influente, était troublée par son immense popularité et s'opposait avec acharnement à ses représentations. En 1951, des accusations sont portées envers la performeuse pour avoir commis des actes d'indécence. St-Cyr a été acquittée parce que la preuve était insuffisante et les témoignages ont amené le juge à conclure « qu'il n'y avait rien d'immoral ou d'indécent » (*Ibid.*). Elle a présenté son dernier spectacle en mars 1957. Mes parents ont suivi ce procès comme presque toute la population du Québec à cette époque.

Autre élément contextuel, dans les années 1950, la photographie de mode était auréolée d'un certain prestige. Le marketing faisait ses débuts et moussait la vente de vêtements pour toutes les occasions. Divers accessoires, comme des appareils électroménagers, ou même des voyages planifiés par des agences, étaient dédiés aux clients des établissements.

Le métier de photographe de mode teintait la façon dont mon père cadrerait ses photographies ou imaginait le scénario des séquences qu'il tournait. Les gens de la famille et les amis se prêtaient volontiers à jouer le rôle d'acteur ou de figurant dans ses films. C'est en observant la structure des séquences d'archives que j'ai constaté l'influence particulière de la mode dans la société d'après-guerre. Les femmes figurant dans les archives familiales de ce temps portaient élégamment leurs vêtements, chapeaux, gants, et bijoux. Les membres de ma famille acceptaient joyeusement de

participer aux films de mon père. Parfois ces personnages s'adressaient à la caméra, ils invitaient le spectateur à visiter des lieux en leur compagnie, tels le Jardin botanique de Montréal, le Parc Belmont⁴⁵, le Jardin des merveilles⁴⁶, le parc La Fontaine ou le parc du Mont-Royal.

Dans la collection d'archives, j'ai aussi constaté la récurrence d'un élément architectural important tel que le balcon, espace social privilégié des années 1950,1960. Les voisins discutaient, après un long hiver, de tout et de rien, se donnant les dernières nouvelles. Chose certaine, personne n'allait s'asseoir sur le balcon sans être bien mis, car l'élégance vestimentaire était de rigueur à cette époque. Enfant, j'étais témoin en quelque sorte de cette réalité sociale. Je n'y participais pas entièrement, mais je découvrais déjà les rôles dits masculins ou féminins de l'époque.

C'est cette responsabilité assumée du témoignage qui explique la présence d'un mannequin féminin habillé de blanc dans l'installation. Elle est l'observatrice des paysages, des personnages et du temps qui passe. Elle est une allégorie au corps connecté d'aujourd'hui. Ce corps revêt le dispositif, il montre les traces d'événements et ravive les images et la mémoire. L'allégorie convoque un temps passé et me permet l'analyse des images réactivées au présent dans une perspective sociale et anthropologique. Le mannequin porte le dispositif diffuseur-capteur comme une prothèse mémorielle. Présent dans l'installation, le personnage fait apparaître

⁴⁵ Le parc Belmont était un parc d'attractions opéré de 1923 à 1983 dans l'arrondissement Cartierville situé au nord de Montréal. Récupéré de : <http://archivesdemontreal.com>

⁴⁶ Le Jardin des Merveilles du parc Lafontaine était un jardin zoologique pour enfants situé au coin des rues Rachel et Calixa-Lavallée, côté ouest, à Montréal. Il présentait les animaux dans un décor de contes de fées, de fables et de chansons pour enfants. Récupéré de : <http://archivesdemontreal.com>

virtuellement des souvenirs et fait cohabiter le réel avec le virtuel des images projetées sur le « quatrième mur » de l'appartement. En plus de représenter le corps de l'artiste, il le rend aussi actif à l'intérieur de l'exposition tel un témoin du passé et des images censurées à l'époque.

3.4 L'espace dialectique

Examinons les pistes de réflexion qu'ont soulevées les archéfictions à partir de la notion d'image dialectique de Walter Benjamin (1989). Je crois que cette posture a donné lieu à des questions concernant le rôle social de l'artiste qui s'approprie des archives dans sa pratique dans le but de reconstruire une mémoire personnelle et collective. L'approche dialectique montre deux facettes des archives : d'une part, elles sont un objet concret, car ce sont des documents et, d'autre part, elles sont aussi un objet abstrait, car elles renvoient tout ce à quoi est rattaché le mot archive. C'est l'articulation de ces deux facettes qui m'a permis de réactiver mes archives du passé dans le présent. J'ai vécu cette expérience comme une ouverture sur l'imaginaire et la fiction me permettait d'avoir une compréhension plus complète du corpus.

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. [...] Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. (Benjamin, 1989, p. 478-479)

Les archéfictions sont en mesure de porter en elles-mêmes les différentes temporalités auxquelles elles sont liées. Les personnages des scènes anciennes revivent grâce à la

réactivation d'un moment révolu de leur vie et ramènent leurs existences au présent. Ma rencontre avec les archives cinématographiques familiales a permis de les faire renaître durant quelques instants et peut-être leur permettre de laisser de nouvelles traces mémorielles ou historiques. C'est pourquoi je considère les archéfictions comme des images dialectiques. Elles sont à la fois un passé et un présent, à la fois mémoire et fiction. Benjamin soutient que le fondement du concept d'image dialectique est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une constellation ; une nouveauté toujours ouverte. L'image dialectique devient l'image condensée. Nous sommes devant elle comme devant une double distance de toutes ses potentialités d'amorces et de pertes. Didi-Huberman (1992) soutient que l'œuvre d'art : « Elle est dialectique, parce qu'elle procède comme un moment de *réveil*, parce qu'elle fulgure l'éveil dans la mémoire du rêve, et dissout le rêve dans un projet de la raison plastique. » (*Ibid.*, p. 149) L'image dialectique est ouverte et inquiète, mais toujours en mouvement. Georges Didi-Huberman affirme que l'image dialectique donnait à Benjamin l'idée d'une image capable de se souvenir sans imiter, capable de remettre en jeu et de critiquer l'idéologie des origines mythiques. Il n'y a pas d'image dialectique sans travail critique de la mémoire. Benjamin, (cité dans Didi-Huberman 1992), appréhendait la mémoire comme « [...] une approximation toujours dialectique du rapport des choses passées à leur lieu, c'est-à-dire comme l'approximation même d'un avoir-lieu » (*Ibid.*, p. 130). L'image dialectique est une « [...] concrétion nouvelle, interprétation « critique » du passé et du présent, symptôme de la mémoire [...] » (*Ibid.*, p. 132). Benjamin la compare à un cristal pur dans sa structure qui révèle « l'image fulgurante » (*Ibid.* p. 133), le passé télescopé dans le présent qui produit de l'histoire.

La recherche menant à la création des archéfictions a été un long travail dont l'aboutissement n'était pas toujours entièrement saisissable à l'avance. Chaque découverte ouvrait une brèche dans l'histoire. Je proposais une réinterprétation de mes archives familiales en un montage de moments de vie tel un recollage en mode

hétérogène articulant des lieux, des images et des sons. J'ai en quelque sorte morcelé les événements en créant des bribes de présences qui, au départ, ne demandaient aucunement à se raconter de cette manière. J'ai voulu montrer une « esquisse vivante », terme emprunté à Arlette Farge (1989, p. 45) des événements réactualisés, mais qui restent toujours ouverts à une nouvelle analyse.

Une fois le travail des archéfictions terminé, je n'oubliais pas l'auteur de ces documents familiaux : mon père. Ce travail fut peut-être comparable à une pièce musicale faite en duo comme ces interprètes populaires qui, grâce à la technologie, créent des duos improbables. On n'a qu'à penser à Natalie Cole qui chante en duo virtuel avec la voix de son père décédé Nat King Cole⁴⁷.

Tout au long de ma pratique, j'ai souvent utilisé la vidéo dans des intégrations sculpturales qui s'apparentaient à l'installation. Je la positionnais comme un élément complémentaire. La sculpture de pierre ou de métal gardait l'empreinte du temps et la vidéo d'accompagnement montrait des plans fixes et des scènes, aux mouvements ralentis, projetées au sol. La vidéo apportait soutien et rythme à l'ensemble des éléments principaux. Elle était parfois intégrée dans des objets que j'avais conçus pour inciter les spectateurs à les manipuler comme dans l'œuvre *Territoire de résonances* (2005) (figure 3.10 voir Annexe D). Le visiteur devait prendre les petits haut-parleurs et les porter à son oreille pour entendre l'une des quatre trames sonores évoquant les bruits de la pluie, le chant des oiseaux et d'insectes. De l'autre côté du mur d'autres petits haut-parleurs diffusaient le bruit de pas marchés sur le sable et des sons de la mer. Enfin, de chaque côté de la projection vidéo, deux haut-parleurs positionnés

⁴⁷ Il s'agit de la chanson *Unforgettable* reprise par l'artiste en 1991

stratégiquement à hauteur de l'oreille diffusaient des sons du vent. Pour l'œuvre *Asphyxie* (2003) (figure I.6 voir Annexe A), le spectateur devait se pencher très près du sol pour manipuler un petit coffret de bois dans lequel était intégré un minuscule écran (environ 8 cm).

Peu à peu, la vidéo s'imposait dans ma pratique. Puis avec le temps, ce média monopolisait toute mon attention. Aujourd'hui, je continue de présenter la vidéo dans des installations. Mais actuellement, mon travail se prête aussi à un mode de diffusion plus souple comme celui des programmations de festivals de vidéos expérimentales ou d'événements artistiques qui me permet de rencontrer un public plus large et plus diversifié.

J'aime bien entrer dans une installation vidéo diffusée en boucle pour entendre des histoires au passage. Je prends plaisir à m'attarder ou à revoir les images, m'imprégner de l'atmosphère qui s'y dégage, observer leur structure, leur matérialité et expérimenter leur aspect sonore. Les œuvres de David Claerbout m'intéressent particulièrement parce qu'elles jouent avec la lumière, le temps et le mouvement. Par exemple, l'œuvre *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932* (1998) (figure 3.11 voir Annexe D) consiste en une reproduction d'une photographie ancienne. Elle est en noir et blanc et représente une vue en plongée de quelque 18 enfants, des écoliers, jouant dans un jardin. Dans la partie centrale de l'image, le feuillage des deux arbustes s'anime sous l'action d'une brise légère. Deux temporalités coexistent dans cette image et plusieurs vitesses cohabitent dans un seul plan. D'une part, le temps passé dans lequel les enfants jouent et le temps qui passe que l'on peut observer dans le mouvement du feuillage. Cette image m'a touchée par son éloquence et je me souviens de l'avoir scrutée attentivement.

Aussi, l'œuvre *Untitled (Le Moment)* (2003) (figure 3.12 voir Annexe D), montre une scène filmée de nuit diffusée sur un petit moniteur déposé au sol. Dans une forêt éclairée en halo, par ce qu'on peut croire être les phares d'une automobile, un chat entre dans le champ de la caméra. Il s'étire et inspecte le territoire. La trame sonore diffuse une douce musique exécutée au violon. Claerbout propose une réflexion sur l'écoulement du temps propre au médium de la vidéo. Les scènes tournées la nuit me fascinaient déjà à cette époque.

Diffusée en boucle l'œuvre *Bruits d'archives* permet au visiteur de renouveler l'expérience à volonté. Le dispositif technique place le spectateur, tout comme l'artiste elle-même à l'intersection de l'observation et de l'imagination. Tout en m'appropriant respectueusement les films, je les défamiliarisais pour les rendre à nouveau mystérieux en mettant en valeur leur potentiel fictionnel. Pour cette raison, les archéfictions sont à la croisée du présent et du passé, dans ce temps uchronique devenu le site de leur expérience.

CONCLUSION

Au début de ma recherche-création, j'étais partie de l'hypothèse heuristique qu'il était possible de créer une œuvre d'art singulière en r  employant des archives cinématographiques familiales personnelles et d'y découvrir un sens. Ma démarche interroge ces documents depuis la technicité, la matérialité du média, les problèmes de conservation, mais aussi le regard qu'on leur porte. En cherchant à définir et à cerner les possibles de l'archive, j'ai produit une archive seconde, réinterprétée pour la caméra.

Cette recherche-création a porté sur le geste de réemploi de l'archive dans une pratique de la vidéo expérimentale applicable à l'œuvre *Bruits d'archives* explicitée dans le cadre de cette thèse. J'ai choisi d'orienter ma réflexion vers la notion d'archéfiction pour expliquer la traversée temporelle et fictionnelle de l'archive cinématographique familiale par des projections *in situ*. Les archéfictions sont un type d'archive-comme-œuvre telles que conçues par Kihm (2010), mais j'ajouterais qu'elles sont de nature condensées. Elles montrent le point de vue de mon père filmant les moments privilégiés vécus en famille ou entre amis. Mais aussi le regard d'une artiste pour qui leur inscription dans le milieu de l'art actuel revêt de l'importance. Les archéfictions rendent compte du travail de transformation et de réinterprétation de ces images qui ouvrent sur la fiction.

Au départ, j'ai ressenti cette pulsion d'archive, exposée par Derrida (1995-2008) pour protéger les petits bouts de films dans la boîte retrouvée. Ils ont laissé des impressions d'absence dans ma mémoire affective. Lorsque mon père vivait, ces archives étaient

des documents. Depuis son décès, elles sont devenues des images qui parlent sans mots, elles portent la mémoire d'événements familiaux jugés importants à filmer. Mes archives des années 1950-1960 font surgir une pluralité d'énoncés. La mode vestimentaire, les rituels religieux, les activités de loisirs, les relations familiales et sociales sont d'excellents prétextes à de possibles réinterprétations proposées par mon travail de création. De plus, en ouvrant sur des traces du passé au présent, mes archives se transforment en un double témoignage, celui de mon père et le mien.

Aujourd'hui, il est évident que les archives, toutes catégories confondues, ne sont pas seulement un lieu où la culture est entreposée. Avec l'informatisation de la société, les archives sont devenues des documents plus accessibles à la recherche et de façon inattendue aux pratiques artistiques. Certains créateurs veulent rectifier l'histoire, ajouter des commentaires ou tout simplement ouvrir ces documents et faire émerger de nouvelles possibilités en réinterprétant les événements par la fiction. L'œuvre *Bruits d'archives* a offert une matière à réflexion et à discussion avec les membres de ma famille, mais aussi de façon surprenante avec le public dans l'espace de l'installation. Ce fut étonnant puisque je croyais susciter des soliloques plutôt qu'une discussion participative.

Sans l'ombre d'une hésitation, l'archive est source d'émotions. Elle fait vivre et revivre des moments fugaces. Nous prenons conscience de notre évolution dans le temps et de la rapidité avec laquelle nous devons nous adapter aux différentes situations. J'ai observé et constaté que le recours aux éléments d'archives vise souvent à nous convaincre, en tant que spectateurs, de la véracité de ce que raconte un film ou une vidéo.

Je crois que la réutilisation et la décontextualisation des archives d'images en mouvement peuvent mettre au jour un enchevêtrement d'images mémorielles, d'émotions et de temporalités qui entrent en résonnance avec l'imaginaire et le passé de chaque spectateur. Les archéfictions ouvrent sur une relecture, la découverte de nouvelles pistes pour la création et donnent à voir la nature construite de toute histoire.

Les archéfictions ont besoin de la projection lumineuse pour vivre et se déployer. Le dispositif diffuseur-capteur est l'outil essentiel, porté par le corps de l'artiste, qui a permis ce type de réinterprétation singulière de l'archive. Pour celle ou celui qui est attentif, les images transportées par la projection lumineuse laissent voir qu'elles sont projetées réellement sur les surfaces où elles se déposent. L'image fait entrevoir son aspect matériel en épousant les formes, mais aussi son espace fictionnel. Je crois que l'œuvre *Bruits d'archives*, par l'utilisation originale du dispositif diffuseur-capteur, représente bien comment les images s'insinuent dans notre environnement quotidien. J'y vois un lieu où se croisent l'introspection, la rêverie et la reconnaissance de l'autre.

L'œuvre a été diffusée dans différents contextes artistiques. Dans le milieu des arts visuels, elle a été exposée à Montréal, Gatineau et Trois-Rivières. Elle a été diffusée lors de festivals de vidéos expérimentales à Montréal, Toulouse et Marseille, mais aussi lors des Rendez-vous Québec Cinéma en 2014 et 2016. Quelques fragments ont été diffusés, lors de colloques de Figura Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire à Montréal, lors des activités de la Chaire de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique, à l'Observatoire Arctique et Antarctique, aux journées d'étude de la recherche nordique à l'UQAM et sur le site du groupe Récits nomades affilié à Figura. Dans le milieu de l'archivistique, des fragments de *Bruits d'archives* ont fait l'objet d'une exposition lors d'un congrès annuel de l'Association des archivistes du Québec en 2016.

La réception de l'œuvre dans diverses disciplines témoigne bien du caractère interdisciplinaire de la recherche effectuée dans cette thèse. Dans l'ensemble, le doctorat en études et pratiques des arts m'a permis de confronter les concepts reliés à mon sujet de recherche et d'examiner les différentes approches d'artistes tant au Québec qu'à l'étranger.

Invitée à quelques colloques et tables rondes, j'ai eu l'occasion de discuter des usages du réemploi d'archives avec d'autres chercheurs en France. J'ai pu comparer divers enjeux reliés à la projection lumineuse des images et tout dernièrement un concept nouvellement découvert : celui de la nordicité. Comme mentionné au troisième chapitre, je me suis intéressée aux projections d'archives sur les surfaces enneigées, sur la glace, ou lors de tempêtes hivernales. Ceci m'a amené à réfléchir à nos habitudes de vie et à notre habitat. Selon Louis-Edmond Hamelin (2000), il existe au Canada, dans la partie septentrionale, au-delà du 48^e et 50^e degré de latitude dans l'Est du Canada, un « vrai nord » ; et qu'il y a plus au sud, en hiver, un territoire défini par la nordicité saisonnière. Ce terme symbolise aujourd'hui, pour les Québécois, l'une des composantes principales de leur identité. Depuis longtemps, la nordicité et l'hivernité agissent comme des marqueurs de la différence québécoise face à la culture française, et souvent comme un enracinement dans le territoire. L'ensemble du territoire québécois est un territoire nordique. Nous sommes de culture nord-américaine, de langue française et un peuple nordique. Notre culture se constitue alors dans la tension entre une « nordicité culturelle » (*Ibid.*, p. 8-9) qui signifie l'état et les représentations d'un lieu nordique et une « hivernité culturelle » (*Ibid.*) qui signifie l'état et les représentations d'un lieu hivernal.

Les répercussions sur mes réalisations récentes

Dans le sillage de *Bruits d'archives*, pendant mon parcours doctoral, j'ai fait une résidence d'une durée de six mois à l'Université de Bergen en Norvège (UiB). J'ai été accueillie par le groupe de recherche *Digital Kultur*. L'intention du projet consistait à la création d'une œuvre vidéographique réemployant des archives photographiques de la ville de Bergen de la période située entre les années 1860 et 1930 lors des débuts de la photographie. J'ai effectué mes recherches au cœur de la base de données *Marcus* qui abrite des archives du patrimoine culturel norvégien. La collection photographique comprend des images individuelles, des archives de photographes, de collectionneurs et de donateurs privés. Suite à cette résidence de recherche-crédation, j'ai réalisé le travail *Bruits d'archives nordiques/Noise in the Nordic Archives* (2016) qui a été présenté la Bibliothèque publique de Bergen de juin à août 2016. L'œuvre était visible des vitrines de la Bibliothèque le jour et la nuit.

L'intérêt pour les archives et mon expérience me permettent d'envisager une suite à ce travail. Des cinémathèques dédiées à la conservation des archives familiales comme celles à Perpignan ou à Bologne en Italie sont de nouvelles avenues pour développer ma recherche-crédation. La rencontre avec le public s'avère un aspect important pour faire connaître les images anciennes, le vécu des gens d'une certaine époque et collaborer à l'approfondissement de nos connaissances. De plus, il serait très intéressant d'expérimenter le réemploi de l'archive sous le mode de la réalité virtuelle. Le film de famille est un moyen original et efficace pour partager des fragments d'histoire. J'imagine voir le spectateur déambuler dans les lieux, muni d'un casque de réalité virtuelle, puis au détour d'une rue voir ce qui a disparu ou ce qui s'est transformé tels le paysage, l'architecture et les aléas de la vie quotidienne. Il serait intéressant

d'intégrer une série de données de dimension contextuelle et historique et de faire en sorte que le résultat soit une œuvre artistique ouvrant sur la fiction.

Nouvelles perspectives artistiques

Maintenant, je travaille à l'élaboration de performances dont l'objet s'inscrit toujours dans la projection *in situ*, mais avec la version plus légère de mon dispositif diffuseur-capteur. Il est toujours portable sur soi et possède une autonomie de piles d'une durée de 30 minutes. Cela me permet de me promener librement dans la ville et de projeter des images même dans des endroits exigus. Ce projet vise à rejoindre divers organismes voués à la collecte, à la restauration et la sauvegarde d'archives familiales. Depuis *Bruits d'archives*, je discute régulièrement avec des collègues et des intervenants du rôle du dispositif diffuseur-capteur comme outil de médiation culturelle. De plus, la performance est une occasion privilégiée d'entrer en contact avec le public et de l'inclure dans le déploiement de l'œuvre en les laissant s'exprimer et discuter pendant la projection. L'aventure doctorale aura permis de dégager un ensemble de nouvelles questions fort stimulantes.

ANNEXE A

ARCHIVES VISUELLES INTRODUCTION



Figure I.1 Danielle Raymond, *Déraciné*, 1993, calcaire de l'Indiana, métal, dimensions : 61cm x 15 cm x 15 cm.



Figure I.2 Danielle Raymond, *Fossile*, 1994, calcaire St-Marc, acier, béton, dimensions : 150 cm x 50cm x 50 cm.



Figure I.3 Danielle Raymond *Immigrant*, 1995, bois de flottage, bronze, barbelés, acier, racine, dimensions : 75 cm x 15 cm x 7 cm.



Figure I.4 Danielle Raymond, *Murénidé* (1998), marbre multicolore, projection de diapositives, dimensions variables.



Figure I.5 Danielle Raymond, *Courants 2000*, installation vidéographique, tapis, 3 moniteurs, 3 magnétoscopes, son, 152 cm. x 213 cm.



Figure I.6 Danielle Raymond, *Asphyxie*, 2003, installation vidéographique, coffret, pierres, son, dimensions du coffret : 20 cm x 20 cm x 15 cm



Figure I.7 Danielle Raymond, *Objets photos*, 2007, photographies, objets éclairés avec lampe frontale de spéléologie.

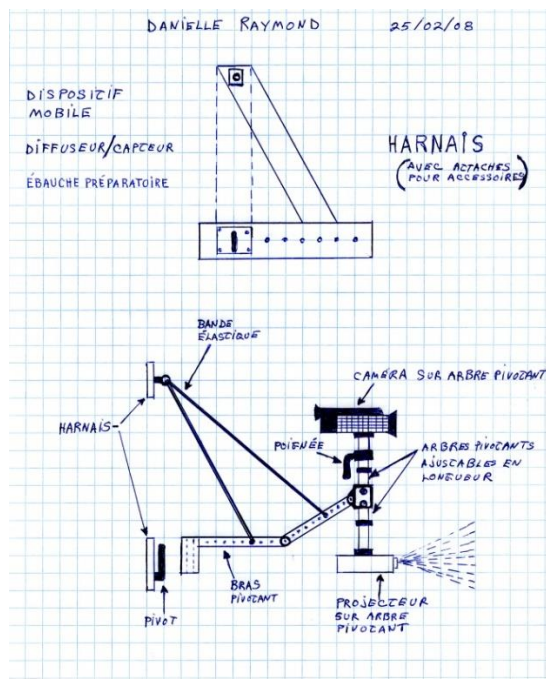


Figure I.8 Danielle Raymond, *l'appareil diffuseur-capteur*, 2008, photographie et plan.

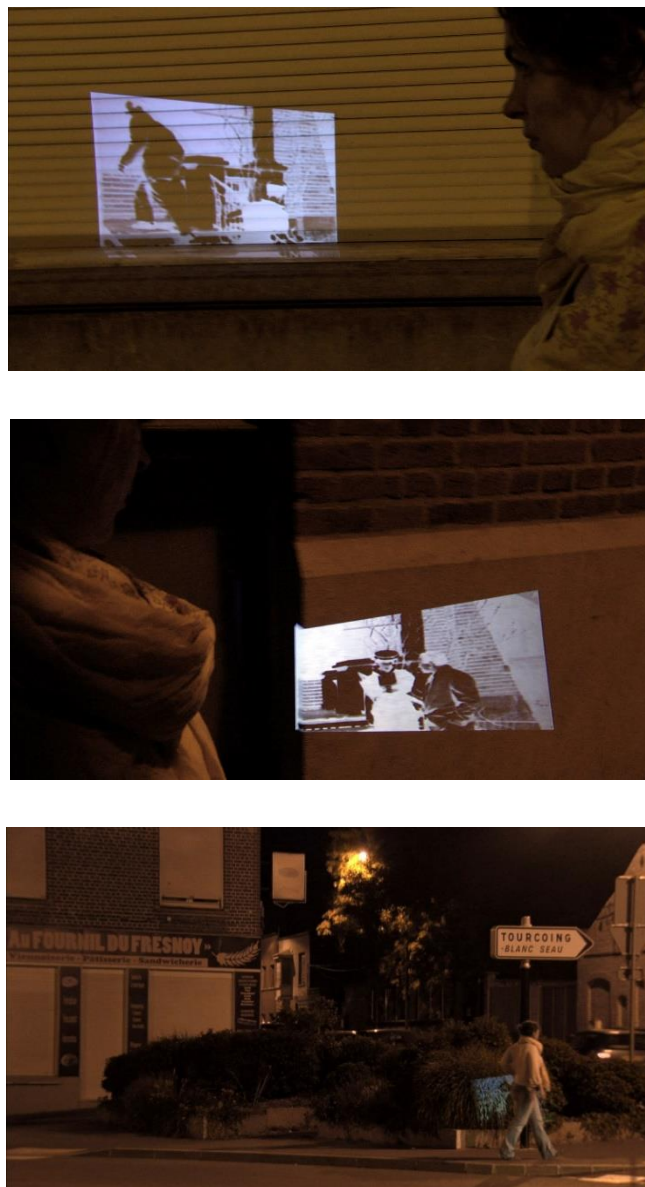


Figure. I.9 Danielle Raymond, *24 juin 2011 23h57minutes 58 secondes*, 2011, France, 4 min., couleur, noir et blanc, son, français.

ANNEXE B

ARCHIVES VISUELLES CHAPITRE I



Figure 1.1 Antoni Muntadas, *The File Room* (détail), 1994, objets divers, dimensions variables.



Figure 1.2 Marcel Duchamp (1887-1968), *La-Boîte-en-valise*, 1936-1941, objets divers, dimensions variables.



Figure 1.3 Marcel Duchamp (1887-1968), *La boîte verte (La mariée mise à nue par ses célibataires, même)* 1934, objets divers, dimensions variables.



Figure 1.4 Paul McCarthy, *Assortment (The trunks, Human objects)* (1973-1983), valises, matériaux et objets divers, 335 x 254 x 122 cm.



Figure 1.5 Christian Boltanski, *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski entre 1946 et 1964* (1972), montage photographique, noir et blanc.



Figure 1.6 Dominique Blain, *Elsie*, 2006, Métis, installation *in situ*, acier, diapositives, verre, 142 x 61 cm.



Figure 1.7 ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), *Frag sur la Main*, 2004-2006, compositions graphiques *in situ*, Montréal.



Figure 1.8 Naomi Kawase, *Naissance et maternité*, 2006, Japon, vidéo et film 8 mm, couleur, son.



Figure 1.9 Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001, 60 min., video couleur, son.



Figure 1.10 Clemens Klopfenstein, *Geschichte der Nacht*, 1979, Suisse, 63 min., pellicule ultrasensible 16mm noir et blanc, son, allemand.



Figure 1.13 Stan Douglas, *Overture* (1986), Canada, 16 mm, noir et blanc, son, projection sur écran.



Figure 1.14 Wali Raad & Atlas Group Archives, *We decided to let them say, "we are convinced", twice* (2002), photographies, 11 x 180cm.



Figure 1.15 Anri Sala, *Intervista*, 1998, États-Unis, 26 min.15 secondes, vidéo, couleur, noir et blanc, son, sous-titres français et anglais.

ANNEXE C

ARCHIVES VISUELLES CHAPITRE II

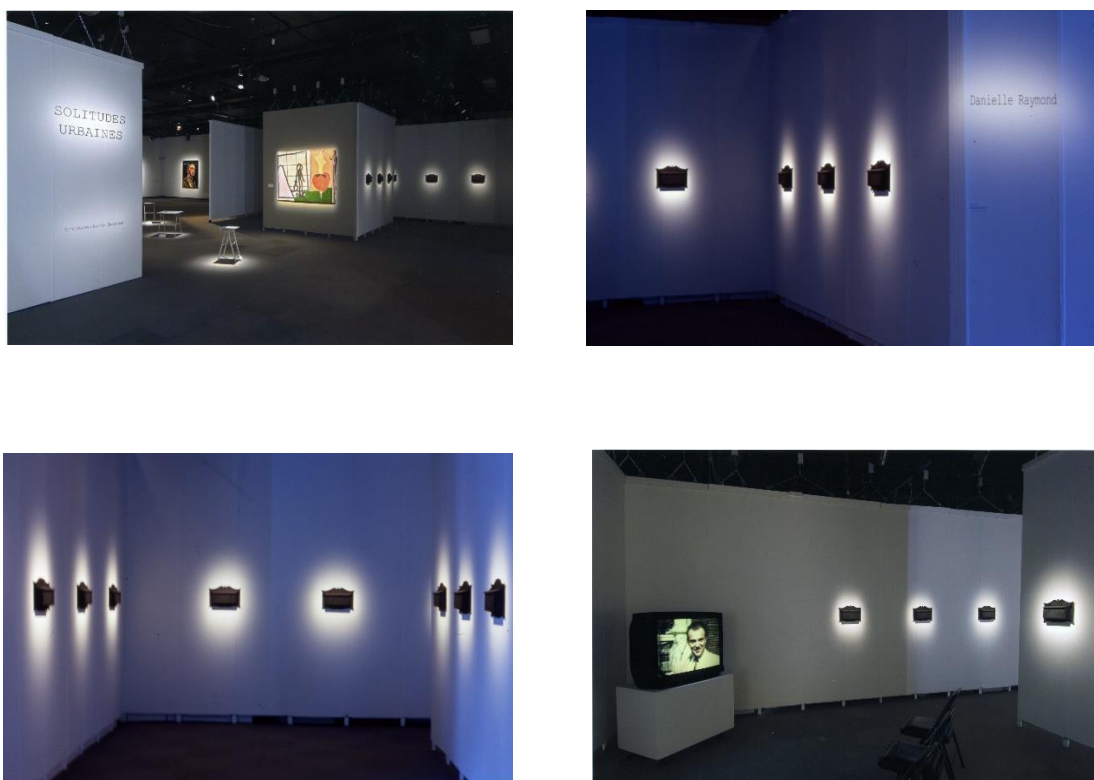


Figure 2.1 Danielle Raymond, *Solitudes urbaines : Entre St-Zotique et Bélanger*, 2005, installation vidéographique et sonore, archives familiales, détecteur de mouvements, moniteur, 12 boîtes aux lettres, 12 haut-parleurs, son. Salle Alfred-Pelland, Laval, Q.C.



Figure 2.2 Danielle Raymond, *Paysage mobile parce que...*, 2009, installation vidéographique et sonore, 3 projections vidéo en boucle, 4 haut-parleurs, moniteur, sculpture. Maison de la culture Pointe-aux-Trembles, Montréal, Q.C.

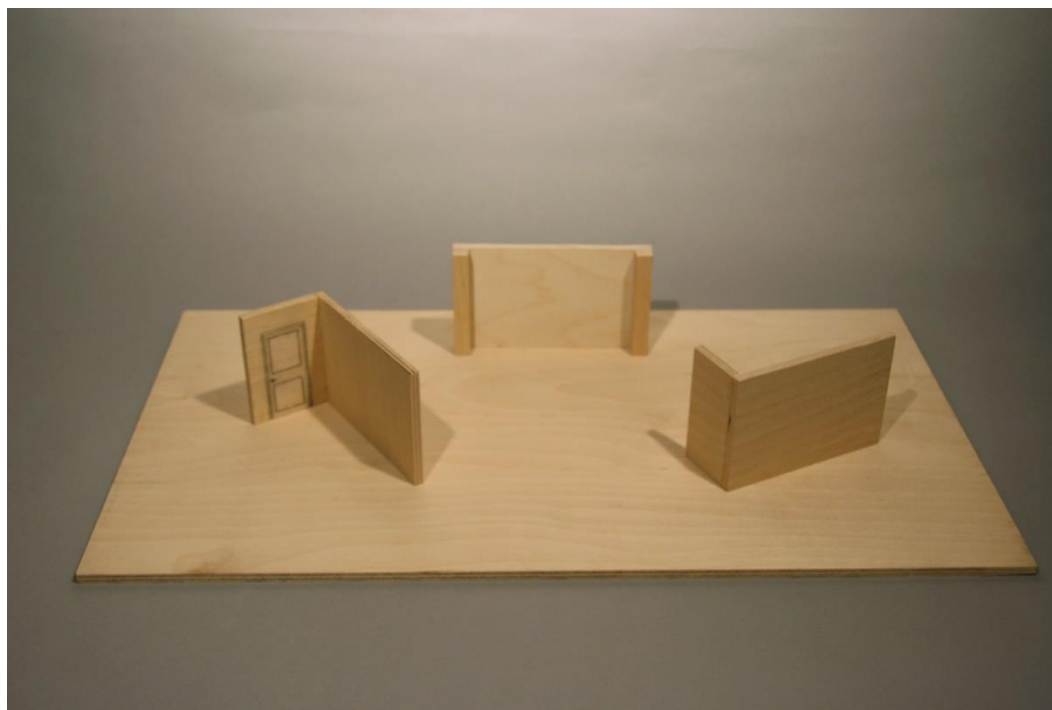


Figure 2.3 Danielle Raymond, 20014, maquette de l'installation *Bruits d'archives*, dimensions à l'échelle de la salle de la Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C.



Figure 2.4 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, vue partielle, mannequin portant le dispositif diffuseur-capteur, harnais, têtes de trépieds, crochets, caméra, projecteur, 2 haut-parleurs, lecteur DVD, trépied.



Figure 2.5 Peter Forgács, *The Danube Exodus: The Rippling Currents of the River* (2002), The Getty Museum, Research Institute & The Labyrinth Project/USC, Los Angeles.



Figure 2.6 Peter Forgács, *Letters to Afar* (2013), installation, video, musique créée par The Klezmatics, Museum of the History of Polish Jews et YIVO Institute for Jewish Research.



Figure 2.7 Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, *Inventario Balcanico* (2000), Italie, 35 mm., 62 min., couleur, musique, intertitres français et italiens.



Figure 2.8 Lisl Ponger, *Passages* 1996, Autriche, 35, 8, Super 8 mm., 12 min. couleur, noir et blanc, allemand, sous-titres anglais.



Figure 2.9 Luc Bourdon, *La mémoire des anges* (2008), Canada, 80 min., couleur, noir et blanc, extraits de films d'archives de l'ONF.



Figure 2.10 Arthur Lipsett, *Very nice Very Nice* (1961), Canada, 7 min., film de montage, noir et blanc, son.

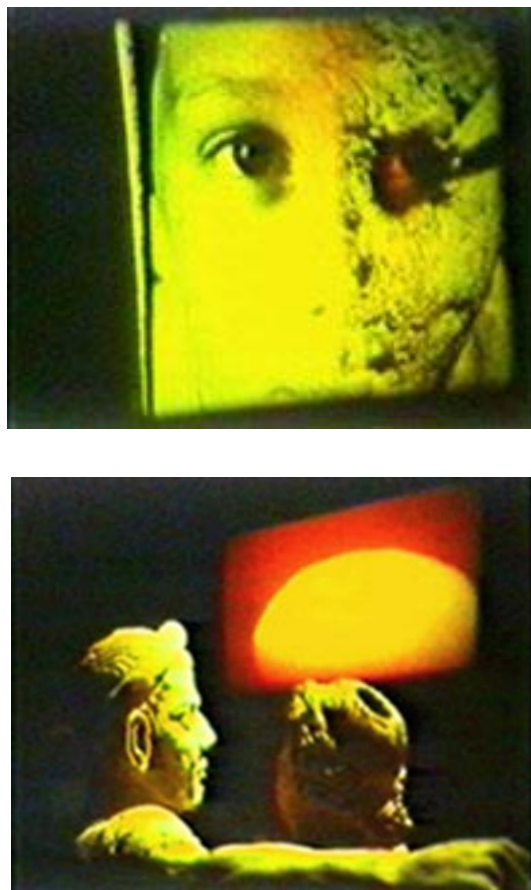


Figure 2.11 Paolo Gioli, *Il volto inciso* (1984), Italie, installation, vidéo, 25 min., couleur, son.



Figure 2.12 Danielle Raymond, *Bruits d'archives : Sault-au-Récollet, Lac aux castors, Val-Morin*, 2015, images fixes tirées des vidéos.



Figure 2.13 Danielle Raymond, *Bruits d'archives : Rougemont, Isle-aux-Coudres, Vimont*, 2015, images fixes tirées des vidéos, couleur, noir et blanc.



Figure 2.14 Bruits d'archives : *St-Boniface de Shawinigan, Mont-Saint-Hilaire, Saint-Sauveur*, 2015, images fixes tirées des vidéos, couleur, noir et blanc.

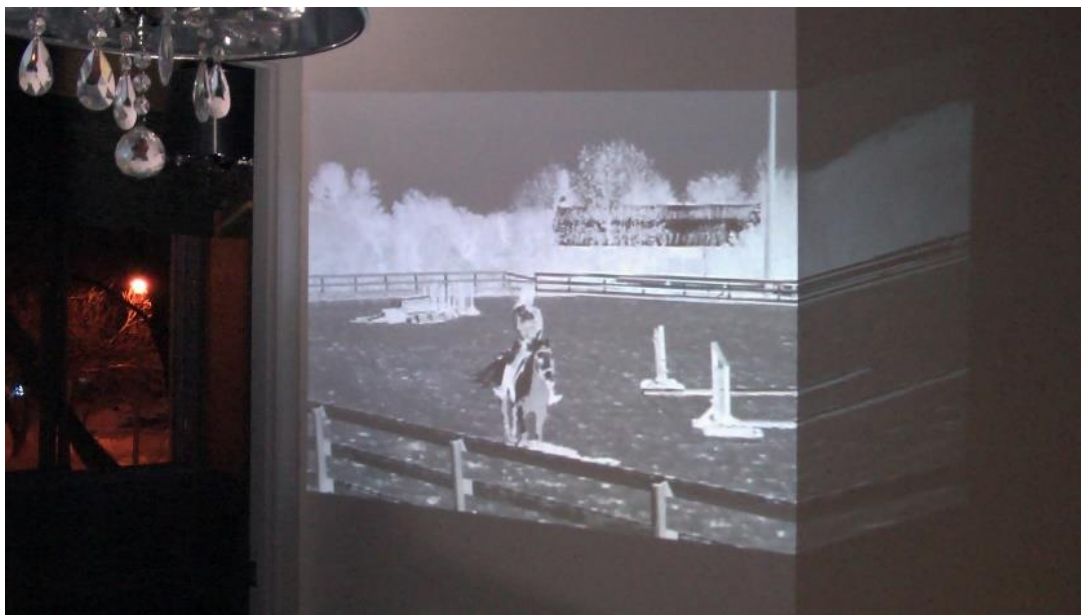


Figure 2.15 Danielle Raymond, *Bruits d'archives : Mille-Isles*, 2015, image fixe tirée de la vidéo, couleur, noir et blanc.

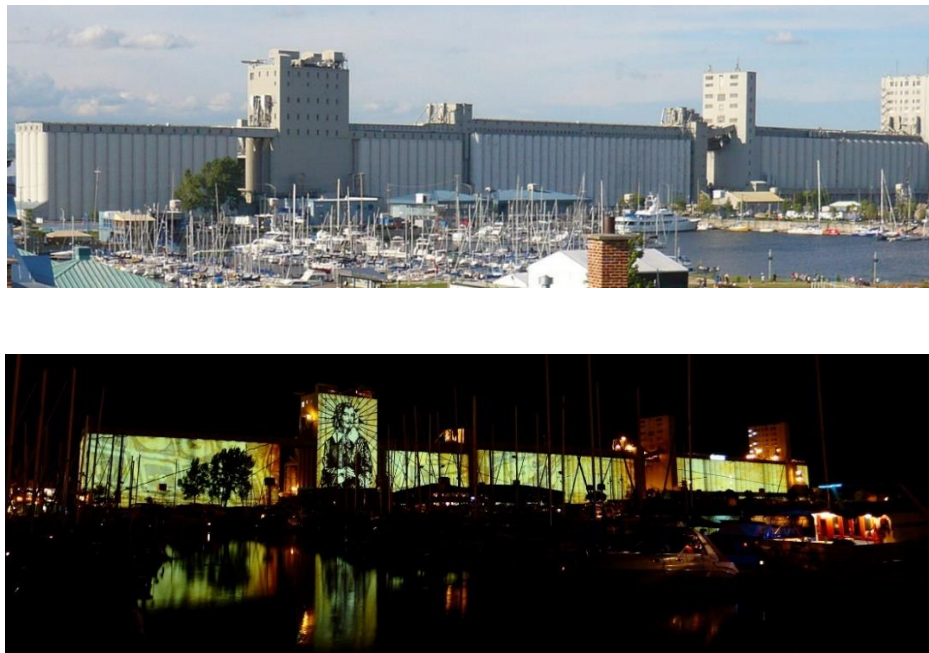


Figure 2.16 Robert Lepage et Ex Machina, *Moulin à images* (2008), spectacle son et lumière sur les silos de la Bunge, Ville de Québec. Q.C.

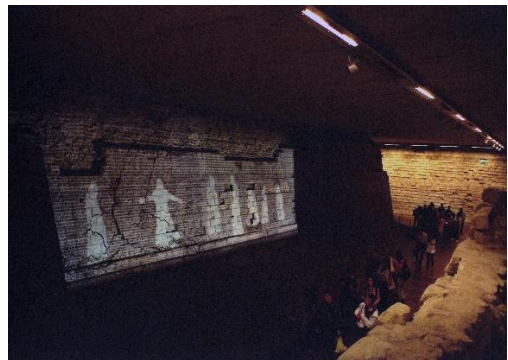


Figure 2.17 Michal Rovner, *Histoires: Makom IV*, 2011, pierres, *Fragments*, 2011, vitrine, pierres, vidéo projections, *Fresco Louvre*, 2011, vidéoprojections, *Restoration of Louvre*, 2011, vidéoprojections. Paris, Musée du Louvre.



Figure 2.18 Alain Fleischer, *Autant en emporte le vent*, 1979, projection sur les pales d'un ventilateur en mouvement, film 16 mm., couleur.



Figure 2.19 Alain Fleischer, *À la recherche de Stella*, 1995 et réactivation en 2014, Forteresse de Salses, projection, miroir, son.



Figure 2.20 Alain Fleischer, *La nuit des visages*, 1995, projection *in situ*, images fixes en couleur.



Figure 2.21 Bill Viola, *Inverted Birth*, 2014, 8 min., 22 s., projection vidéo HD en couleur sur écran, performeur : Norman Scott, photographie : Kira Perov.



Figure 2.22 Michelle Citron, *Daughter Rite*, 1978, 53 min., 35 mm., couleur, son.

ANNEXE D

ARCHIVES VISUELLES CHAPITRE III



Figure 3.1 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, 14 min. 41 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo *Isle-aux-Coudres*, projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C., photo : Philippe Boissonnet.



Figure 3.2 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, 14 min. 41 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo *St-Boniface de Shawinigan*, projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C



Figure 3.3 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, 6 min. 22 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo *Vimont*, projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C.



Figure 3.4 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, 14 min. 41 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo *Lac aux castors*, projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C.



Figure 3.5 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, 12 min. 49 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo *St-Hilaire*, projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C

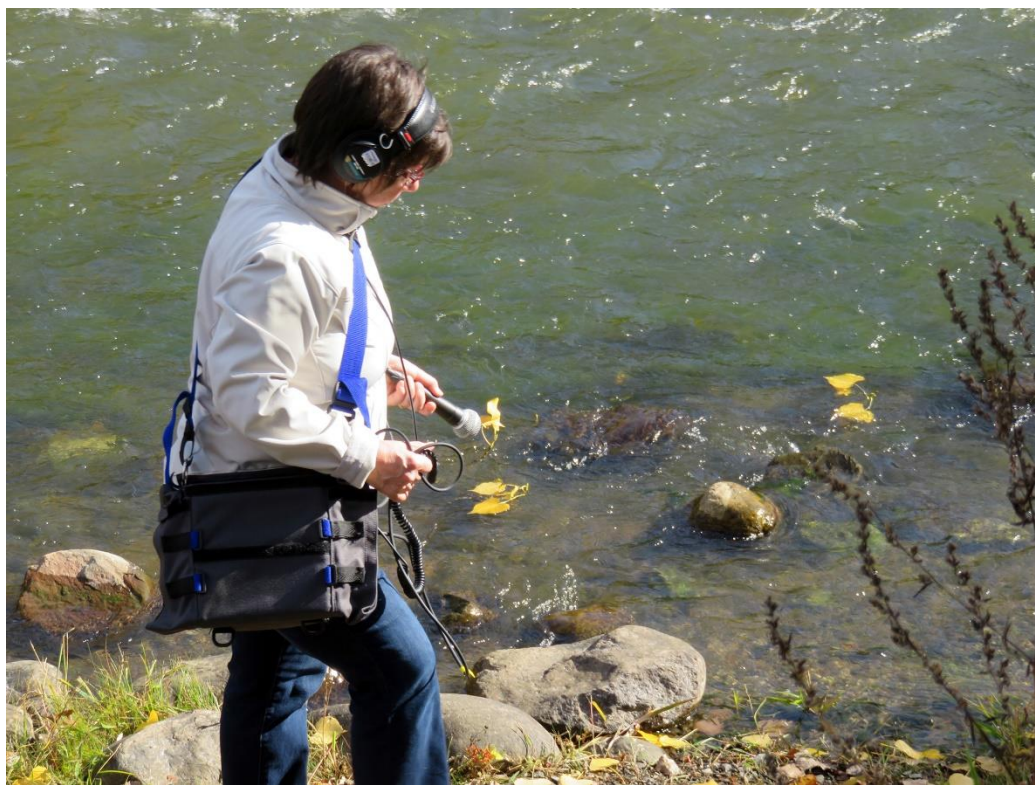


Figure 3.6 Danielle Raymond, 2014, Montréal, collection de l'artiste.



Figure 3.7 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, 12 min. 49 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo *Rougemont*, projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C.



Figure 3.8 Max Neuhaus, *Time Square (1977-1992)*, 2012, New York, Dia for the Arts, photo: Danielle Raymond.

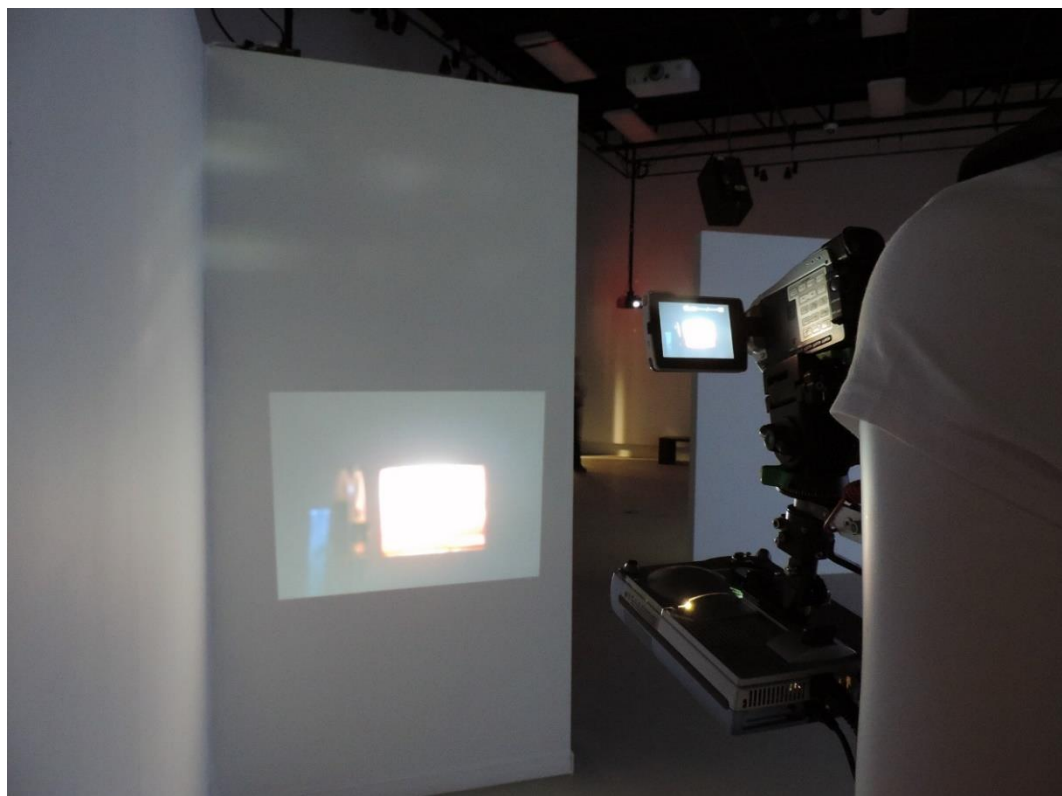


Figure 3.9 Danielle Raymond, *Bruits d'archives*, 2015, 3 min. 17 s., installation vidéographique et sonore, image tirée de la vidéo *Burlesque*, projection vidéo en boucle, couleur, son, (détail). Galerie R3, Trois-Rivières, Q.C.

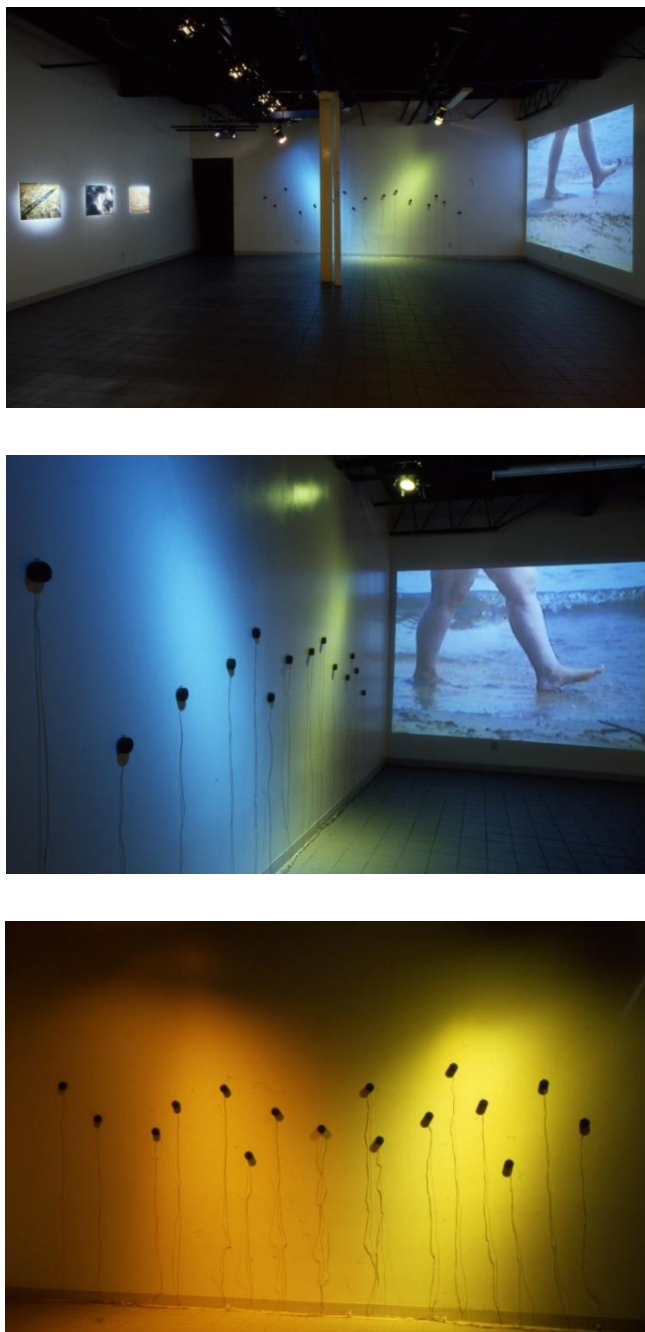


Figure 3.10 Danielle Raymond, *Territoire de résonances*, 2005, 2 min. 30 s., installation vidéographique et sonore, vidéo en boucle, couleur, son, (vue d'ensemble, vue partielle et détail), Galerie Verticale, Laval, Q.C.

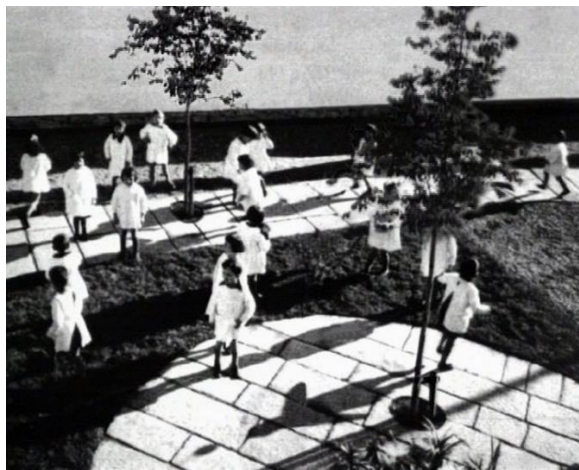


Figure 3.11 David Claerbout, *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932*, 1998, vidéo, 10 min., noir et blanc.



Figure 3.12 David Claerbout, *Untitled, (Le Moment)*, 2003, image fixe tirée de la vidéo.

RÉFÉRENCES

Loi sur les archives. L. Q. (2019). c. A-21.1. Récupéré de legisquebec.gouv.qc.ca/fr/showdoc/cs/A-21.1

ATSA. (2004-2006). *Frag sur la Main*. [Compositions graphiques in situ]. Récupéré de www.boulevardsaintlaurent.com

Aumont, J. (2007). Formes du temps, ou les intermittences de l'oeil. Dans *L'oeil interminable* (p. 89-118). Paris : Éditions de la Différence.

Aumont, J. (2010). *L'attrait de la lumière*. Liège : Yellow Now.

Aumont, J. (2011). L'histoire du cinéma n'existe pas. [Document électronique]. *Cinémas*, 21(2-3), 153-168. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2011-v21-n2-3-cine1815110/1005588ar/>

Aumont, J. (2014). *Limites de la fiction: considérations actuelles sur l'état du cinéma*. Montrouge : Bayard.

Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. Royaume-Uni : Routledge.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire, note sur la photographie*. Paris : Gallimard.

Benezet, D. (sans date). Remediation. [Document électronique]. *Centre de recherche sur l'intermédialité*. Récupéré de http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_concept

Bénichou, A. (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Presses du réel.

Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle le livre des passages*. Paris : Cerf.

Blain, D. (2006). *Elsie*. [Installation in situ]. Récupéré de <https://dominiqueblain.com/portfolio/elsie>

Blümlinger, C. (2008). Mémoire du travail et travail de mémoire — Vertov/Farocki : (à propos de l'installation Contre-chant). [Document électronique]. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* (11), 53-68. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/037537ar>

Blümlinger, C. (2011). Théories-manifestes des cinéastes et artistes face au numérique. *Recherches sémiotiques Cinéma et Technologie*, 31(1-2-3), 95-111.

Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de seconde main: esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. (P. Rush, Jouanlann, C., trad.). Paris : Klincksiek.

Boltanski, C. (1972). *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski entre 1946 et 1964*. [Photographie]. Récupéré de <http://art.moderne.utl13.fr/2015/09/cours-du-28-septembre-2015/>

Boltanski, C. (1973). *Inventaire des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford*. [Photographie argentique]. Récupéré de <http://curiosites.over-blog.com/2016/05/christian-boltanski.html>

Bolter, J. D., Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press.

Bourdon, L. (2008). *La mémoire des anges* [Photogrammes]. Récupéré de <http://www.planetepluscanada.com/emission/P06328MEMOIANGES/la-memoire-des-anges> https://www.onf.ca/film/memoire_des_anges/

Cammaer, G. (2012 (Fall)). Jasper Rigole's Quixotic Art Experiments with Home Movies and Archival Practices : The International Institute for the Conservation Archiving, and Distribution of Other People's Memories (IICADOM). [Document électronique]. *The Moving Image*, 12(2), 42-69. Récupéré de <http://muse.jhu.edu.proxy.bibliotheques.uqam.ca/article/492241>

Cannon, W. B. (1945). *The way of an Investigator*. New York : W.W. Norton & Co. Inc.

Chapoulie, J.-M. (2008). *Alchimiecinéma: enquête sur une image invisible*. Dijon : Presses du réel.

Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet/Chastel.

Chion, M. (2005). *L'audio-vision Son et image au cinéma* (2 éd.). France : Armand Collin.

Citron, M. (1999). *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis, London : University of Minnesota Press.

Claerbout, D. (1998). *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932*. [Projection vidéo]. Récupéré de <https://davidclaerbout.com>

Coleridge, S. T. (1817). *Biographia Literaria* H. Williams (Ed.). U.S.A. Récupéré de <http://www.gutenberg.org/etext/6081>

Couchot, E. (2007). *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

Deleuze, G. (2003). *Deux régimes de fous: textes et entretiens 1975-1995*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deller, J., Figgis, M. (2001). *The Battle of Orgreave*. [Vidéogramme]. Récupéré de http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php.

Derrida, J. (1995-2008). *Mal d'archive une impression freudienne*. Paris : Galilée.

Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Lonrai : Les Éditions de Minuit.

Douglas, S. (1986). *Overture*. [Photogramme, photographie]. Récupéré de <https://goo.gl/images/41Chvb>

Druide. (2018 -). *Antidote 10*. Récupéré de <https://www.antidote.info>

Dubois, P. (2011). *La question vidéo: entre cinéma et art contemporain*. Crisnée : Yellow Now.

Duchamp, M. (1934). *La boîte verte (La mariée mise à nue par ses célibataires, même)* [Photographie]. Récupéré de <https://www.centrepompidou.fr/id/cj75n4y/r9ad6e/fr>

Duchamp, M. (1936-1941). *La-Boîte-en-valise*. [Photographie]. Récupéré de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cybq4y/razo6E5>

- Duguet, A.-M. (2002). *Déjouer l'image Créations électroniques et numériques*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen : Steidl.
- Esquenazi, J.-P. (1995). L'effet « film de famille ». Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille usage privé, usage public* (p. 208-224). Paris : Méridiens Klincksieck.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil.
- Fleischer, A., Arasse, D., Bullot, É., Dagen, P., Damish, H., Didi-Huberman, G., ... Semin, D. . (2003). *Alain Fleischer : La vitesse d'évasion*. Paris: Éditions Léo Scheer, Centre Pompidou, Maison européenne de la photographie.
- Fleischer, A. (2008). Le cinéma, court-circuit et contretemps. Dans *Les laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie I*. Paris : Galaade Éditions.
- Fleischer, A. (2009). *L'Empreinte et le tremblement: écrits sur le cinéma et la photographie 2 suivie de Faire le Noir*. Lonrai : Galaade Éditions.
- Forgács, P. (2002). *The Danube Exodus: The Rippling Currents of the River* [Installation vidéo]. Récupéré de <https://vimeo.com/11644101>

Forgács, P., The Klezmatics. (2013-2015). *Letters to Afar*. [Installation vidéo].

Récupéré de

<http://www.forgacspeter.hu/english/installations/Letters+to+Afar+-+MHPJ+%26+MCNY/82> <https://vimeo.com/114133930>
<https://vimeo.com/114133931>

Foster, H. (2004). *An Archival Impulse*. [Document électronique]. October, (Fall 2004), 3-22. Récupéré de <http://lien.uqam.ca/I25GSHS>

Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.

Gianikian, Y., Angela Ricci Lucchi. (2000). *Inventario Balcanico*. [Photogramme].

Récupéré de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAB498b/rLb4Arp>

Gioli, P. (1984). *Il volto inciso*. [Installation vidéographique et sonore]. Récupéré de <http://www.paologioli.it>

Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique: spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin, Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

GRAM. (1996). *Dictionnaire des arts médiatiques*. Récupéré de <http://zorved2.uqam.ca/dictionnaire/frames/termO.html>

- Habib, A. (2014). Archives, mode de réemploi. Pour une archéologie du found footage 1. [Document électronique]. *Cinémas*, 24(Printemps 2014), 97-122. Récupéré de <http://www.id.erudit.org/iderudit/1025150ar>
- Habib, A. (2014). Laurent Véray, Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création. [Document électronique]. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, 24(2-3), 255-262. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/1025156ar>
- Habib, A. (2006). Ruin, Archive and the Time of Cinema : Peter Delpeut's Lyrisch nitraat. *Substance*, 35(2), p.129.
- Hamelin, L.-E. (2000). Le Nord et l'Hiver dans l'hémisphère boréal. *Cahiers de géographie du Québec*, (121), 5-25. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/022879ar>
- Horsfield, C. (1980). *Workers* [Photographies argentiques]. Récupéré de <https://monovisions.com/craigie-horsfield-workers/>
- Journot, M.-T. (1995). *Films amateurs dans le cinéma de fiction*. Paris : Armand Colin.
- Kawase, N. (2006). *Naissance et maternité*. [Photogramme]. Récupéré de https://www.senscritique.com/film/Naissance_et_Maternite/394190/images

Kihm, C. (2010). Ce que l'art fait à l'archive. [Document électronique]. *Critique*, 759-760(8), 707-718. Récupéré de <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/revue-critique-2010-8-page-707.htm>.

Klein, A. (2013-2014). Pour une pensée dialectique des archives Penser les archives avec Walter Benjamin. *Archives*, 45(1), 215-223. Récupéré de https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol45_1/45_1_klein.pdf

Klopfenstein, C. (1979). *Geschichte der Nacht*. [fichier vidéo]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=m4kygCqa-o0>

Lalonde, C. (2009, 17 octobre). L'autre « petite vie ». *Le Devoir* (Montréal), section I-6.

Lapointe, M. (2013-2017). *Scandale! Vice, crime et moralité à Montréal, 1940-1960*. Le centre d'histoire de Montréal. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=8757,118177623&_dad=portal1&_schema=PORTAL

Larousse. (2018-). Récupéré de <https://www.larousse.fr/dictionnaire/francais/situationnisme/72977>

Lemay, Y., Boucher, M.-P. (2010-2011). L'émotion ou la face cachée de l'archive, *Archives*, 42(2), 39-52. Récupéré de https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf

Lemay, Y., Klein, A. et Lacombe, A-M. . (2014). Archives et création: perspectives archivistiques. *Archives et industries culturelles*, 1-22. Récupéré de <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id5.pdf>

Lemelin., M., Dubuc, C. (1965). L'électricité et la femme. [Archive sonore]. Dans la série *Présent Dimanche*. Montréal : Radio-Canada. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/art_de_vivre/arts_menagers/clips/6094/

Lepage, R. (2008-2013). *Moulin à images* [Spectacle son et lumière]. Ville de Québec. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Moulin_à_images

Lessard, B. (2010). La mémoire projetée. L'image-archive et l'art écranique in situ. Dans L. Poissant, Tremblay, P. (dir.), *Ensemble ailleurs / Together Elsewhere*. Québec. Q.C. Canada : Les Presses de l'Université du Québec.

Lipsett, A. (1961). *Very nice Very Nice*. [Photogrammes]. Récupéré de https://www.onf.ca/film/very_nice_very_nice_fr/

Lynn, C. R. (1944). *Home Movie : 010114 : Jerome Arkansas Relocation Center, ca.1944* [Film]. Récupéré de https://archive.org/details/010114Jerome_201710-

Manovich, L. (1995). *What is Digital Cinema*. Récupéré de <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>

- Mansbridge, J. (2014). In Search of a Different History: The Remain of Burlesque in Montreal. *Canadian Theatre Review*, 158, 7-12. Récupéré de <https://muse.jhu.edu/article/543557>
- Marie, M., Habib, A. (dir.). (2013). *L'avenir de la mémoire Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi: 10.4000/books.septentrion2237
- Marois, G., Ruel, É. (réalis.). (2009). *J'ai la mémoire qui tourne* [Série télévisée, DVD]. Montréal : Productions de la ruelle, Turbulence Media et Historia. Récupéré de <https://cve.grics.ca/fr/1240>
- McCarthy, P. (1973-1983). *Assortment (The trunks, Human objects)* [Photographie de l'installation]. Récupéré de <http://www.artnet.com/artists/paul-mccarthy/assortment-the-trunks-human-objects-uFzQ5is0DslxWkBlrsOOvQ2>
- Muntadas, A. (1994). *The File Room* [Photographie de l'installation]. Récupéré de <https://www.medienkunstnetz.de/works/the-file-room/>
- Odin, R. (1995). Le film de famille dans l'institution familiale. Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille, usage privé, usage public* (p. 27-41). Paris : Méridiens Klincksieck.
- Odin, R. (2008). Reflexions on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. Dans K. L. Ishizuka, Zimmermann, P. R. (dir.), *Mining Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (p. 255-271). California : University of California Press.

Odin, R. (2011). *Les Espaces de communications Introduction à la sémiopragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Parfait, F. (2001). *Video : Un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard.

Peter Forgács. (2013). *Letters to Afar*. [Installation vidéographique et musique].
Récupéré de http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main/installations

Piégay-Gros. (2012). *Le futur antérieur de l'archive*. Rimouski : Tangence éditeur.

Ponger, L. (1996). *Passages*. [Photogramme]. Récupéré de
<https://www.lislponger.com/>

Prelinger, R. (16 novembre 2018). *Leçon de cinéma avec Rick Prelinger: cinéma, archives, popular documentary*. Université du Québec à Montréal.

Quesney, C. (2010). *De la charité au bonheur familial: une histoire de la société d'adoption et de protection de l'enfance à Montréal, 1937-1972*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de
<http://www.archipel.uqam.ca/3590/>

Raad, W. (2002). *We decided to let them say, "we are convinced", twice*. Récupéré de <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>

- Rancière, J. (2012). Derrière la fenêtre. *Dans Figures de l'histoire* (Presses Universitaires de France. éd., p. p.23-32). Paris. Récupéré de <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/figures-de-l-histoire--9782130595113-page-23.htm>
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rovner, M. (2011,). *Michal Rovner: Histoires / Histories*. Allemagne : Steidl Publishers.
- Sala, A. (1998). *Intervista*. [vidéogramme]. Récupéré de <http://journals.openedition.org/imagesrevues/docannexe/image/1629/img-1.jpg>
- Schaeffer, J.-M. (2009). Le récit entre fait et fiction: perspectives cognitives. Dans C. Grall, Macé, M. (dir.), *Devant la fiction, dans le monde*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Thibaud, J.-P. (2012). *Petite archéologie de la notion d'ambiance*. Récupéré de http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/article_p.php?ID
- Thonon, J. (2009). *À perte de vue. Les archives cinématographiques à l'épreuve de la disparition*. MethIS, 2, 133-152.

- Trouvé, T. (1997). *Module des Archives du Bureau d'Activités Implicites*. [installation]. Récupéré de http://archives.mamco.ch/artistes_fichiers/T/trouve_tatiana_polders.html
- Viola, B. (2014). *Inverted Birth /Naissance à rebours*. [Projection vidéographique et sons]. Montréal : Vie des arts. Récupéré de <http://viedesarts.com/article1274-Bill-Viola>
- Westgeest, H. (2016). *Video Art Theory a Comparative Approach*. United Kingdom : John Wiley & Sons Inc.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema introduction by R. Buckminster Fuller*. New York : E. P. Dutton.
- Zapperi, G. (2016). *L'avenir du passé: art contemporain et politiques de l'archive*. Rennes : Presses universitaires de Rennes; Bourges : École nationale supérieure d'art de Bourges.
- Zimmermann, P. R. (2008). The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Mining. Dans K. L. Ishizuka, Zimmermann, Patricia R. (dir.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (p. 1-28). California : University of California Press.

BIBLIOGRAPHIE

- Aasman, S. (1995). Le film de famille comme document historique. Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille usage privé, usage public* (p. 97-111). Paris : Méridiens Klincksieck.
- Abraham, A. (2008). Deteriorating Memories : Blurring Fact and Fiction in Home Movies in India. Dans K. L. Ishizuka, Zimmermann, P. R. (dir.), *Mining the home Movie: Excavations in Histories and Memories* (p. 168-184). California : University of Valifornia Press.
- Agofroy, H., Andrin, M., Angelroth, C., Boissier, J.-L., Couchot, E., Forest, F., ...Van Esche, E. . (2004). *Exposer l'image en mouvement?* . Bruxelles : Éditions la lettre volée.
- Allard, L. (1995). Une rencontre entre le film de famille et film expérimental: le cinéma personnel. Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille usage privé, usage public* (p. 114-125). Paris : Méridiens Klincksieck
- Aumont, J., Beauvais, Y., Bellour, R., Careri, G., Damisch, H., Frizot, M.... Païni., D. (1997). *Projections, les transports de l'image*. Paris : F. Hazan éditeurs, Le Fresnoy, Association française d'action artistique (AFAA).
- Aumont, J. (2011). *L'Image*. Paris : Armand Collin.

- Baer, U. (2008). Deep in the Archive. [Document électronique]. *Aperture*, (193 Winter 2008), 54-59. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/24473508>
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Éditions Points.
- Baudoin, D., Ferrié, J.-N. (2006). Ethnométhodologie: le corps et les sens en contexte et en action. [Document électronique]. *CNRS Éditions*, 113-114. Récupéré de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halsh-00194012>
- Bazin, P. (2000). Du livre à la lumière, ou la genèse d'une exposition. [Document électronique]. *Les cahiers de médiologie*, 10(2), 288. Récupéré de Cairn.info <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2000-2-page-288.htm>
- Benjamin, W. (2000). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (2013). *Sens unique*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Bergson, H. (1939). *Matière et mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Blümlinger, C. (2014). L'attrait de plans retrouvés. Cinémas : revue d'études cinématographiques / *Cinemas : Journal of Film Studies*, (24), 69-96. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/1025149ar>
- Bodinson, S. (2008). Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art. [Document électronique]. *Photography & Culture*, 1(Novembre), 247-250. Récupéré de <http://lien.uqam.ca/Mhp9OY5>

Boillat, A. (2001). *La fiction au cinéma*. Paris : L'Harmattan.

Boutonnet, F. (2013). *Mnémosyne: une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*. Paris : Éditions Dis Voir.

Chabin, M.-A. (2004). Document trace et document source. La technologie numérique change-t-elle la notion de document? [Document électronique]. *Information Interaction Intelligence*, 4(1), 141-157. Récupéré de https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001020

Chartier, D., et Désy, J. (2014). *La nordicité du Québec Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Couchot, E. (2010, 4 novembre). *Temps de l'histoire et temps uchronique, penser autrement la mémoire et l'oubli*. [vidéo]. Récupéré de zkm.de/en/media/video/edmond-couchot-historische-zeit-und-unchronische-zeit

Couchot, E. (2013). Temps de l'histoire et temps uchronique Penser autrement la mémoire et l'oubli. [Document électronique]. *Hybrid revue des arts et médiations humaines*, (1), 1-7. Récupéré de <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=179>

de Kuyper, E. (1995). Aux origines du cinéma: le film de famille. Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille usage privé, usage public*, (p. 12-26). Paris : Méridiens Klincksiek.

Derrida, J. (2014). *Trace et archive, image et art*. Paris : Ina Éditions.

- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dox, D. (2006). Dancing Around Orientalism. [Document électronique]. *The Drama Review*, 50(4), 52-71. Récupéré de <http://lien.uqam.ca/pKfrLAW>
- Duplaix, S., Lista, M. (2004). *Sons & lumières: Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Edmonds, G., Simoni, P. , et Fiorini, K. . (2007). Associazione Home Movies, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia. *Film History: An International Journal*, 19(4), 423-428. Récupéré de <https://muse.jhu.edu/article/231804/pdf>
- Farge, A. (1986). Travailler avec Michel Foucault. [Document électronique]. *Le Débat*, 4(41), 164-167. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1986-4-page-164.htm>
- Farge, A. (2006). Le temps logé en la photographie. À partir de Barthes et Kracauer. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, (7), 205-213. doi: 10.7202/1005525ar
- Fartas, N. (2011). Temps de la transmission, écarts de la familiarité, Intervista de Anri Sala. *Images Revues*, 9.
- Featherstone, M. (2006). Archive. [Document électronique]. *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), 591-596. Récupéré de <https://journals-sagepub-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/toc/tcsa/23/2-3>

- Ferniot, M. (1995). La revanche de l'anecdote. Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille usage privé, usage public* (p. 128-145). Paris : Méridiens Klincksieck.
- Forgács, P. (2011). *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Foster, A. E., David Ellis. (2014). *Serendipity and its study*. [Document électronique]. *Emerals Journal of Documentation* 70(6), 1015-1038. Récupéré de www.emeraldinsight.com/0022-0418.htm
- Foster, H. (2002). Archives of Modern Art. [Document électronique]. *October*, (Winter 2002), 81-95. Récupéré de <http://lien.uqam.ca/I25GSHS>
- Foucault, M. (1994). *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...Un cas de parricide au XIXe siècle présenté par Michel Foucault*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits, 1954-1988*. Paris : Gallimard.
- Fung, R. (2008). Remaking Home Movies. Dans K. L. Ishizuka, Zimmermann, Patricia R. (dir.), *Mining the Home Movie : Excavations in Histories and Memories* (p. 29-40). California : University of Californai Press.
- Garcia, T. (2007). *L'image*. Tournai : Atlande.
- Gingras, N. (2014). Espaces. [Document électronique]. *esse arts + opinions*, (80), 86-91. Récupéré de <http://www.id.erudit.org/iderudit/70982ac>

- Glowczewski, B. M., J.-F. (1983). *La cité des cataphiles Mission anthropologique dans les souterrains de Paris*. Paris : Librairie des Méridiens.
- Guelton, B. (2007). *Archifiction : quelques rapports entre les arts visuels et la fiction*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Habib, A., Michel Marie (dir.). (2013). *L'avenir de la mémoire: Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. Récupéré de <http://books.openedition.org/septentrion/2237>
- Heinich, N., Schaeffer, J.-M. (2004). *Art, création, fiction Entre philosophie et sociologie*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Herrmann, M. (2015). Unsound Phenomenologies: Harrison, Schaeffer and the sound object. [Document électronique]. *Organised Sound*, 20(3), 300-307. Récupéré de <http://lien.uqam.ca/ahJIniq>
- Hiroux, F. (2013). Les archives personnelles, miroir des valeurs et des attentes de l'Occident: Une histoire culturelle et archivistique. Dans F. Hiroux, Mirget, F. (dir.), *Les archives personnelles: Enjeux, acquisition, valorisation* (p. 9-29). Louvain-la-Neuve : Academia-L'Harmattan.
- Jean, M. (2006). Sens et pratique. Dans P. Gosselin (dir.), *La recherche création Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (chap. 3, p. 33-42). Québec : Presses de l'université du Québec.

- Jøran, R. (2003). Norge - et lydrike, Norway remixed: a sound installation. [Document électronique]. *Organised Sound*, 8(2), 151-155. Récupéré de www.notam02.no/~joranru
- Journot, M.-T. (1995). Le film de famille dans le film de fiction. La famille « restaurée ». Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille usage privé, usage public* (p. 148-161). Paris : Méridiens Klincksieck
- Ketelaar, E. (2006). (Dé) Construire l'archive [Document électronique]. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2(82), 65-70. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps>
- Lallement, M., Ramos, J.-M. (2010). Réinventer le temps. [Document électronique]. *Temporalités*, (12), 2-8. Récupéré de [http://temporalités.revues.org/1315](http://temporalites.revues.org/1315)
- Lallier, C. (2011). L'observation filmante. [Document électronique]. *L'Homme*, 198-199(2), 105-130. Récupéré de <https://journals-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/lhomme/22718>
- Lalonde, J. (2015). *Temps réel et temps de l'histoire. Archivage entre pérennité et ouverture, entre mémoire et art vivant, entre document et événement.* [Document électronique]. 55-67. Récupéré de <http://oic.uqam.ca/fr/publications/temps-reel-et-temps-de-lhistoire-archivage-entre-perennite-et-ouverture-entre-memoire>
- Lalonde, J. (2017, 31 mai). *Présenter l'archive / Exposer l'archive.* [enregistrement sonore]. Observatoire de l'imaginaire contemporain, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire / Chaire ALN. Récupéré de <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/presenter-larchive-exposer-larchive>

- Latour, B. (1987). *Science in Action : How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Levie, F. (1990). *Étienne-Gaspard Robertson: la vie d'un fantasmagore*. France : Longueuil Le Préambule.
- Lobo, C. (2014). Petite phénoménologie de l'archive. [Document électronique]. *Collège international de Philosophie | Rue Descartes*, 3(82), 86-89. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-rue-des-cartes-2014-page-86.htm>
- Loup, G. (2012). Nice l'institut des archives sauvages. [Document électronique]. *Art Press*, (388), 8-9. Récupéré de http://virtuolien.uqam.ca/tout/UQAM_SFX110978984442237
- MacDonald, S. (2011). Péter Forgács: *An Interview*. Dans *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*: (chap. 1, p. 3-38). Minnesota : University of Minnesota Press.
- Manovich, L. (2010). *Le langage des nouveaux médias*. France : Les Presses du Réel.
- Meessen, V., Marboeuf, O. (2016). Des êtres au futur: Discussion. Dans G. Zapperi (dir.), *L'avenir du passé: Art contemporain et politiques de l'archive*. (p. 157-168). Bourges : Presses Universitaires de Rennes.
- Merewether, C. (2006). *The Archive Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Massachussets : MIT Press.

- Michel, J. (2013). *Ricoeur et ses contemporains*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mondloch, K. (2010). *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Moran, J. M. (2002). *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis, London : University of Minnesota Press.
- Muracciole, M. (hiver 2005-2006). Le bruit des images Conversation avec David Claerbout. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, (94), 125-126.
- Noudelmann, F., Toma, Y. (2004). Procédure de rappel Entretien : François Noudelmann & Yann Toma à l'Abri. *Rue Descartes*, 3(45-46), 224-255. doi: 10.3917/rdes.045.0244
- Odin, R. (1999). La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion. *Communications*, (68), 47-96. doi: 10.3406/comm.1999.2030
- Odin, R. (2004). Quête des origines et cinéma : à propos de Nobody's Business d'Alan Berlinger. *Protée*, 32(1), 59-65. doi: 10.7202/011026ar
- Païni, D. (1992). *Conserver, montrer: Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*. Crisnée : Yellow Now.
- Païni, D. (2000). Pro-jeter. [Document électronique]. *Les cahiers de médiologie*, 2(10), 164-169. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2000-2-page-164.htm>

- Païni, D. (2008-2009). Pourquoi expose-t-on le cinéma ? [Document électronique]. *24 images*, (140), 48-51. Récupéré de <http://id.erudi.org/iderudit/25248ac>
- Perret, C. (2010). Politique de l'archive et rhétorique des images. [Document électronique]. *Édition de Minuit | Critique*, 8(759-760), 694-706. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-critique-2010-8-page-694.htm>
- Petrešin-Bachelez, N. (2016). Les formes innovantes de l'archive dans l'art de l'Europe de l'Est. Dans G. Zapperi (dir.), *L'avenir du passé : art contemporain et politiques de l'archives* (p. 33-51). Bourges : Presses Universitaires de Rennes.
- Piault, C. (2003). Films de famille et films sur la famille. *Journal des anthropologues* (94-95), 1-9. Récupéré de <http://jda.revue.org/1912>
- Quesney, C. (2011). « Un foyer pour chaque enfant ! » : Le rôle de la Société d'adoption et de protection de l'enfance à Montréal dans la désinstitutionnalisation des enfants sans famille, 1937-1972. [Document électronique]. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 65(2-3), 257-282. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/101824ar>
- Rancière, J. (1995). *Figures de l'histoire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Revel, J. (2016). L'infime, l'infâme et l'aujourd'hui. Dans G. Zapperi (dir.), *L'avenir du passé: art contemporain et politiques de l'archive* (p. 153-156). Bourges : Presses Universitaires de Rennes.

- Røssaak, E. (2010). *The Archive in motion: new conceptions of the archive in contemporary thought and new media practices*. Oslo : Novus Press.
- Roth, M. S. (2008). Ordinary Film : Peter Forgács's *The Maelstrom*. Dans K. L. Ishizuka, Zimmermann, Patricia R. (dir.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (p. 62-72). California : University of California Press.
- Sadin, É. (2013). *L'humanité augmentée: l'administration numérique du monde*. Montreuil : Éditions l'Échappée.
- Schaeffer, J.-M. (2005). Quelles vérités pour quelles fictions? [Document électronique]. *L'Homme* (175-176), 19-36. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40590300>
- Schafer, R. M. (2010). *Le paysage sonore: le monde comme musique*. Paris : Éditions Wildproject.
- Schaffner, I., Winzen, M., Batchen, G. (1998). *Deep storage collecting, storing, and archiving in art*. Munich : Prestel.
- Sim, C. (2008-2009, automne-hiver). Peter Piller : Bombs and Hunts. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, (80), 13-19.
- Sim, C. (2008-2009, automne-hiver). Remembering, Repeating, and Reading Across the Surface of Things : Peter Piller's Archive / Décrire, démultiplier, déchiffrer : les archives de Peter Piller explorent la surface des choses. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, (80), 20-22.

- Tamboukou, M. (2016). Feeling narrative in the archive: the question of serendipity. *Qualitative Research*, 16(2), 151-166. Récupéré de <http://lien.uqam.ca/wEGlE9b>
- Tisseron, S. (2000). Les pièges de la visibilité. *Les cahiers de médiologie*, 10(2), 188-195. Récupéré de Cairn.info <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2000-2-page-188.htm>
- Trodd, T. (2011). *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art*. United Kingdom : Manchester University Press.
- van Alphen, E., Lippit, A. M. (2007). *Archival Obsessions and Obsessive Archives* Yale : University Press.
- Weber, P. (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation*. France : Éditions l'Harmattan.
- Zapperi, G. (2013). Woman's Reapparance: Rethinking the Archive in Contemporary art-Feminist Perspectives. [Document électronique]. *Feminist Review*, (105), 21-47. Récupéré de <http://www.feminist-review.com>