

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL**

**DE LA MISE EN EXPOSITION DES DOCUMENTS VIDÉO AU MUSÉE**

**TRAVAIL DIRIGÉ**

**PRÉSENTÉ**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE**

**DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE**

**EXTENSIONNÉ DE**

**L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL**

**PAR CASSANDRE ALLARD**

**SOUS LA DIRECTION DE CATHERINE SAOUTER**

**AVRIL 2017**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant 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.»

Mes plus sincères remerciements  
à Catherine Saouter,

pour l'acuité et la finesse de son regard sur le monde,  
sa patience et sa générosité  
ainsi que l'indéfectible rigueur de son soutien tout au long de  
ces deux dernières années sous sa direction.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	6
CHAPITRE 1	
INTRODUCTION	
1.1. Sujet et Problématique.....	7
1.2. Méthodologie : Cadre théorique et limites de la recherche.....	10
Tableau 1 : Typologie et définitions des caractéristiques retenues pour l'évaluation des corpus .....	14
CHAPITRE 2	
PRÉSENTATION DES EXPOSITIONS VISITÉS	
2.1. Sur les traces d'Agatha Christie.....	17
2.1.1. <i>Muséographie en générale et autres observations</i> .....	22
2.2. L'Architecture, autrement.....	24
2.2.1. <i>Muséographie en générale et autres observations</i> .....	28
2.3. Secrets et illusions; la magie des effets spéciaux.....	29
2.3.1. <i>Muséographie en générale et autres observations</i> .....	31
2.4. Dans l'œil de Vittorio.....	32
2.4.1. <i>Muséographie en générale et autres observations</i> .....	33
2.5. Montréal, points de vue.....	34
2.5.1. <i>Muséographie en générale et autres observations</i> .....	34
2.6. À cœur de jour.....	37
2.6.1. <i>Muséographie en générale et autres observations</i> .....	38
2.7. Pompéi.....	39
2.7.1. <i>Muséographie en générale et autres observations</i> .....	42
CHAPITRE 3	
TENDANCES	
3.1. La vidéo comme objet d'exposition; des aspects importants à considérer.....	43
3.1.1. <i>La quantité de documents vidéo par exposition</i> .....	43
3.1.2. <i>La durée individuelle et totale des documents vidéos exposés</i> .....	44
3.1.3. <i>Le niveau d'interactivité entre le spectateur et le dispositif de diffusion des documents vidéos</i> .....	45

3.1.4. <i>Les cartels manquants</i> .....	46
3.2. La question du support, une tendance à la numérisation.....	47
3.3. Le cinéma comme objet et sujet d'exposition.....	48
3.4. Des identités socio-culturelles fortement représentées grâce à la vidéo comme témoignage, prise de position géopolitique et outil de sensibilisation...	50
3.4.1. <i>La vidéo au musée, une mémoire collective riche et variée</i> .....	50
3.4.2. <i>Le Québec à l'intérieur de la thématique des expositions et du contenu des documents vidéo</i> .....	52
3.4.3. <i>Des références à l'expertise cinématographique québécoise et les citations de ses productions à l'intérieur des documents exposés</i> .....	53

## CHAPITRE 4

### CONCLUSION

4.1. Le cinéma et la vidéo sont présents au musée.....	54
4.2. La mise en exposition de documents vidéo comporte des aspects importants à considérer.....	55
4.3. Les limites et les conclusions.....	56
4.4. Pistes d'ouvertures et autres champs d'application de la recherche.....	56

BIBLIOGRAPHIE.....	58
--------------------	----

### ANNEXE

LISTE DES DOCUMENTS VIDÉO POUR CHAQUE EXPOSITION.....	62
---	----

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1. Typologie et définitions des caractéristiques retenues pour l'évaluation des corpus.....	14

## RÉSUMÉ

Avec l'avènement du numérique et l'implantation des nouvelles technologies de l'information dans nos quotidiens, les modes de consommation des productions cinématographiques et télévisuelles passent de plus en plus par de nouvelles plates-formes de communications et agents culturels tel l'internet mais aussi par les institutions culturelles comme les musées.

Dans le cadre de notre recherche, nous nous sommes intéressée à la relation entre le cinéma et le musée. Plus précisément, nous avons tenté de comprendre le genre de paramètres auxquels ce dernier peut faire face lors de la concrétisation de projets d'exposition mettant en valeur des documents audiovisuels sous forme de vidéos. Comme nous avons pu le constater lors de la visite des sept expositions retenues, ces objets présentent des caractéristiques spécifiques et des contraintes muséographiques différentes par rapport aux autres objets exposés, lesquels sont généralement statiques et non parlants. De plus les documents sous forme de vidéo se sont avérés jouer un rôle actif soit en tant qu'élément structurant de la trame narrative des expositions, soit en tant qu'axe théorique par lequel un contenu informatif est transmis au public.

Notre analyse des caractéristiques de la vidéo en tant qu'objet d'exposition, de sa muséographie et de son rôle à travers le parcours des différentes expositions et des éléments stratégiques qui lui sont propres, nous a mené à constater que le cinéma est très présent dans les musées, tant comme thématique que comme objet d'exposition ainsi que comme outil de médiation. Nous avons finalement constaté que parmi les divers contenus théoriques abordés à l'intérieur des vidéos exposées une grande majorité étaient dédiée à la présentation de diverses identités sociales, culturelles ou géopolitiques ainsi qu'aux causes et revendications portées par ces communautés.

## CHAPITRE 1

### INTRODUCTION

#### 1.1. Sujet et problématique de la recherche

Depuis son invention jusqu'au début du 21<sup>ème</sup> siècle, le cinéma en tant qu'objet culturel s'est rapidement répandu de par le monde. On retrouve aujourd'hui quantités de télévisions, salles de cinéma et outils issus des nouvelles technologies de l'information tant dans les grandes métropoles que dans les zones à faible densité urbaine ou isolées géographiquement, politiquement ou économiquement. Mais grâce à la popularisation et la facilité d'accès aux récentes technologies de communications une nouvelle forme de démocratisation de l'information et de l'éducation aura pu voir le jour. En effet selon Irina Bokova, directrice générale de l'UNESCO:

Les documents audiovisuels, tels que les films, les émissions télévisées et radio, les enregistrements audio et vidéo, contiennent les archives principales des 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles. En dépassant la langue et les frontières culturelles et en faisant immédiatement appel à la vue et à l'ouïe, aux personnes instruites comme illettrées, les documents audiovisuels ont transformé la société en devenant un complément permanent aux documents écrits traditionnels.<sup>1</sup>

Les corpus cinématographiques sont aussi variés que le nombre de ces productions est immense. Généralement les corpus cinématographiques sont composés de films en tant que produits culturels autonomes ou bien de l'ensemble des œuvres d'un

---

<sup>1</sup> BOKOVA, Irina. *Journée mondiale du patrimoine audiovisuel; Communication et information*. UNESCO site officiel: Message de la Directrice générale de l'UNESCO 2015. Consultée le 15 octobre 2015. Récupéré de <http://www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/access-to-knowledge/archives/world-day-for-audiovisual-heritage/>

auteur, d'un pays, d'un courant artistique ou esthétique. Mais la définition du terme *cinéma* inclut aussi la production d'œuvres cinématographiques en tant qu'industrie, ainsi que les lieux de visionnement des productions. Selon le Dictionnaire Larousse du cinéma:

Dans le cinéma, *film* et *pellicule* désignent d'abord le long ruban souple qui porte les images. Par extension, *film* désigne l'objet culturel véhiculé par ce ruban : «J'ai vu tel film.» Par une nouvelle extension, *film* désigne enfin les activités relatives à la fabrication des films au sens précédent : «l'industrie du film». (2000; 813)

Le cinéma d'auteur comme les films produits par l'industrie étant accessibles et pouvant être visionnés de manière internationale, on assiste au partage d'idéaux et de valeurs propres à des communautés, des territoires ou des cultures auparavant éloignées géographiquement, voir même temporellement. Mais en Amérique du Nord comme en Europe la révolution numérique devenue inévitable dès les années 2000 mène à constater une désertification des salles de cinéma. En effet selon Gaudreault «le médium s'adapte et change pour rencontrer les nouveaux besoins dans de nouvelles conjonctures avec de nouveaux procédés et technologies» (2014; 287). Les modes de consommation des productions cinématographiques et télévisuelles passent donc de plus en plus par de nouvelles plates-formes de communications et agents culturels, dont l'internet mais aussi par des institutions culturelles comme les musées. De la même façon, le musée doit s'adapter et évoluer de manière à faire face à de nouvelles problématiques, parmi lesquelles l'actualisation de la définition de *l'objet de collection* qui tend à devenir de plus en plus englobante:

De la petite cuillère à la fusée, du fer à repasser au décor de populaires séries télévisées, du manuel de savoir-vivre à la sculpture grandeur nature de nos vedettes préférées, du témoignage vidéo à la photo numérique, l'objet de collection semble aujourd'hui se caractériser par la diversité de ses formes. Il peut être quotidien ou exceptionnel, commun ou unique, banal ou farfelu, complet ou fragmentaire, tangible ou intangible, ancien ou récent, ce qui semble confirmer les propos de l'historien Krzysztof Pomian qui affirmait

qu'un «des traits caractéristiques de notre temps est que tout est devenu muséalisable». (Provencher St-Pierre; 2015; 21)

Un autre problème auquel le musée peut aujourd'hui se voir confronté est celui d'un choix de mise en exposition des documents audio-visuels qui doit être cohérent à la fois avec la thématique du document mais aussi avec le propos de l'exposition. Les choix muséographiques relatifs à la mise en exposition d'un film, soit d'une bande d'images en mouvements accompagnée d'une bande sonore, relèvent de procédés technologiques relativement récents alors que traditionnellement les objets d'exposition sont statiques et non parlants. On peut considérer que «pratiquement le terme [artéfact] est réservé aux objets mobiles plutôt qu'aux structures et il s'applique aux matériaux inorganiques ou sans vie» (Dictionnaire encyclopédique de muséologie; 2011; 569). Les caractéristiques physiques et esthétiques d'un document audio-visuel étant aux limites de ces définitions, nous avons pu observer que le statut et le rôle d'un film à l'intérieur du parcours d'une exposition deviennent des enjeux particuliers pour lesquels des modalités de mise en valeur deviennent stratégies de médiation. Face à l'ensemble de ces aspects, nous avons formulée notre question de recherche ainsi: Qu'est-ce qui constitue l'offre audio-visuelle sous forme de vidéo dans les institutions muséales et quelle est la place du cinéma en tant qu'objet d'exposition et outil de médiation dans les expositions montréalaises au printemps 2016?

## 1.2. Méthodologie; cadre théorique et limites de la recherche

Diverses institutions muséales de par le monde telles que la Cinémathèque française<sup>2</sup>, le Musée National des Médias à Bradford<sup>3</sup> au Royaume-Uni, le Museum of the Moving Image<sup>4</sup> à New-York ou encore le Musée National du cinéma de Turin<sup>5</sup> en Italie, conservent et exposent des corpus cinématographiques qui font références à la fois aux films en tant qu'objet culturel, c'est-à-dire le film en tant que support mais surtout en tant que contenus. En conséquence on retrouve parmi ces diverses collections tant les objets qui ont été filmés et contribuent à créer l'univers dramatique dans lequel évoluent les personnages, que ceux qui en ont permis l'enregistrement. C'est-à-dire l'équipement et les outils technologiques nécessaires aux tournages tout au long de son évolution au courant de l'histoire du cinéma; de la lampe magique jusqu'aux plaques de verres, caméras, micros, projecteurs etc., en passant par tout ce que l'on a pu voir à l'écran; costumes, artéfacts de décors, scénarios, correspondances, partitions musicales, dessins, marionnettes (en animation). De plus, ces collections comptent souvent plusieurs milliers de photographies issues des tournages et tous objets faisant référence au mode ou au lieu de diffusion des contenus audiovisuels; soit la salle de cinéma et le petit écran ainsi que les objets de marketing, promotionnel et produits dérivés tels les pamphlets, les

---

<sup>2</sup> La Cinémathèque française. [s.d.]. *Collections*. Consultée le 16 janvier 2016. Récupéré de <http://www.cinematheque.fr/collections.html>

<sup>3</sup> The National Media Museum. [s.d.]. *Collection*. Consultée le 16 janvier 2016. Récupéré de <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/collection>

<sup>4</sup> The Museum of the Moving Image. [s.d.]. *Collection*. Consultée le 16 janvier 2016. Récupéré de <http://www.movingimage.us/collection/>

<sup>5</sup> Le Musée National du cinéma de Turin. [s.d.]. *Collections*. Consultée le 16 janvier 2016. Récupéré de <http://www.museocinema.it/collezioni.php>

affiches, billets d'entrées, les tasses, les t-shirts ou les poupées à l'effigie de personnages populaires.

Dans le cadre de notre recherche nous nous sommes concentrée sur les documents sous forme d'image en mouvement spécifiquement et exclusivement. C'est-à-dire que l'objet de notre étude porte sur les productions cinématographiques en tant qu'objet d'exposition soit les objets *films* plutôt que sur l'ensemble du patrimoine cinématographique qui inclut aussi les documents dits «*non-films*» (Louis; 2009; 3) correspondant aux collections connexes aux films mentionnés plus haut.

Lors de notre collecte de données nous avons constaté que l'offre culturelle sous forme de vidéo appartenait en effet à diverses catégories de productions. On y compte d'abord le documentaire, qui constitue un genre cinématographique au même titre que les films de fiction, et relève d'un processus ou d'une industrie qui est celle du film mais n'est cependant que rarement destiné à être diffusé en salle au cinéma. De plus, les documentaires incluent souvent des images d'archives et de reportage comme procédés au même titre que les documents télévisuels lorsque la télévision est utilisée comme un média d'informations et de communication de l'actualité. Les reportages et les séries télévisées correspondant respectivement au documentaire et à la fiction sont cependant généralement produits en fonction d'un format qui respecte des contraintes spatio-temporelles différentes que pour la production de films, notamment au niveau de la durée avec un nombre de minutes plus restreint, ou encore en fonction des publics à qui le document s'adresse. C'est d'ailleurs grâce au dispositif télévisuel en tant que plate-forme médiatique et la demande de ces nouveaux auditoires envers l'industrie de la musique qu'ont vu le jour les documents télévisuels de très courte durée, aussi appelé *vidéo-clip* (Dictionnaire Larousse du cinéma; 2000).

La définition la plus près de l'objet que nous avons analysé est celle de la vidéo, qui se «dit de l'ensemble des techniques concernant la formation, l'enregistrement, le traitement ou la transmission d'images ou de signaux de type *télévision*.» (Le Petit Larousse; 2007; 1109) bien que notre recherche se soit portée sur les images et les signaux de types *télévisuels* en général. Nous avons retenu le terme de *vidéo* et l'utiliserons tout au long de notre recherche pour désigner chacun des documents sous forme de film, documentaire ou animation que nous avons observés, et ce nonobstant la nature de leur support initial fut-il argentique, magnétique ou numérique. Le choix de ce terme que nous avons retenu n'est pas scientifiquement juste mais relève de la commodité puisque, comme nous le verrons, l'ensemble des documents sous forme d'images en mouvements analysés sont issus de diverses techniques de productions et technologies englobant tous les genres de productions filmées, lesquelles peuvent être à la fois issu de l'enregistrement d'images réelles, de dessins-animés ou d'images de synthèse (par exemple les films d'animations).

Afin de couvrir l'ensemble des éléments mentionnés plus tôt, nous avons menée une recherche synchronique. C'est-à-dire que nous avons fait une analyse de l'offre culturelle sous forme de vidéo dans dix expositions présentées au printemps 2016, soit du 1<sup>er</sup> mars au 30 avril, à l'intérieur de huit institutions muséales montréalaises: *Sur les traces d'Agatha Christie* au Musée Pointe-à-Callière, *Coins, quartiers, îlots et villes* et *L'architecture, autrement* au Centre Canadien d'Architecture, *DéLire* et *Pièces de collections* à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, *Secrets et illusions; La magie des effets spéciaux* à la Cinémathèque québécoise, *Dans l'œil de Vittorio* et *Montréal; Points de vue* au Musée Mc Cord, *À cœur de jour* à l'Écomusée du Fier Monde et *Pompéi* au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Le prélèvement des données qualitatives a été effectué lors de la visite de ces différentes expositions incluant les informations à propos des institutions et des expositions disponibles sur

le terrain ainsi qu'en ligne entre le 20 janvier et 10 août 2016. L'offre cinématographique proposée par les musées en terme d'agent culturel, c'est-à-dire en tant qu'institution proposant d'autres activités que les expositions telles que les projections de films ou de documentaires dans sa programmation, est donc exclue. Au même titre, les galeries d'art et le Musée d'art contemporain de Montréal le sont aussi puisque l'usage et les contenus de la vidéo en art contemporain dépassent les paramètres de mise en valeur qui font l'objet de notre recherche. Aussi ont été exclues les expositions visitées ne proposant aucun document sous forme de vidéo soit *Coins, quartiers, îlots et villes* au Centre Canadien d'Architecture ainsi que *DéLire et Pièces de collections*, deux expositions présentées à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Les visées de notre recherche ont d'abord été exploratoires étant donné l'échantillonnage retenu et la nature des données recueillies lors des visites des expositions, dans lesquelles nous avons totalisés quatre-vingts documents sous forme d'images en mouvement. L'étape suivante a été la classification des données collectées puisque le but de notre travail dirigé était aussi d'identifier les tendances concernant la mise en exposition de documents sous forme de vidéo. Nous avons ainsi pu tirer certaines conclusions grâce à l'observation de corrélations ou de divergences au sein des diverses stratégies muséographiques employées à l'intérieure de chaque exposition. Pour ce faire, nous avons identifiées les caractéristiques propres à chacun des documents et réunir ces caractéristiques en sous-groupes que nous avons ainsi pu nommer et catégoriser. Par cette analyse du fond et de la forme des vidéos, nous nous sommes rendu compte que les documents sous forme d'images en mouvement pouvaient jouer trois rôle distinctifs dans la construction du discours théorique de chaque exposition soit : à titre d'argument factuel, d'élément narratif ou d'animation du décor.

Aussi les informations bibliographiques récoltées depuis les cartels des vidéos et l'analyse de leurs contenus thématiques nous aura permis d'identifier certaines tendances par rapport à l'offre culturelle proposée par les musées. Outre les tendances relativement à leurs mises en exposition, nous avons retenue la présence des discours sociologiques et identitaires au sein des contenus, la place du cinéma à l'intérieur des expositions en général et la proportion de productions québécoises en particulier.

Tableau 1

Typologie et définitions des caractéristiques retenues pour l'analyse des corpus (Petit Larousse; 2007, Dictionnaire Larousse du cinéma; 2000)

Catégories	Sous-groupes
Type d'images en mouvement : Provenance des images en mouvement, lesquelles peuvent avoir été enregistrées, dessinées ou produites.	<p><u>Images réelles</u> : Images provenant de l'enregistrement par caméra du monde matériel tel que visible par l'œil humain et ayant été filmées de manière à reproduire un contenu visuel dont les proportions demeurent fidèles à la réalité.</p> <p><u>Dessins-Animés</u> : Contenu visuel réalisé à partir d'une succession de dessins (souvent faits à la main) dont l'enregistrement image par image donne l'apparence du mouvement.</p> <p><u>Images de synthèse</u> : Contenu visuel dont les images ont été traitées ou entièrement produites par un ordinateur et un logiciel de modélisation 3D qui offrent la possibilité d'animer des formes volumiques.</p>
Type de genre cinématographique : Format narratif ou structure logique et esthétique par lequel un message ou de l'information est transmis au spectateur.	<p><u>Film</u>: Contenu audio-visuel présentant une série d'événements tournés ou conçus selon une pré-organisation et un processus qui relève de la pratique cinématographique ou de l'industrie du cinéma. <u>Documentaire</u>: Contenu audio-visuel présentant des situations historiques ou factuelles et qui a le caractère, la valeur, l'intérêt du document à titre informatif.</p> <p><u>Animation</u>: Technique consistant à filmer un contenu audio-visuel sous forme de dessins, de marionnettes</p>

	etc. image par image, que leur projection à 24 images par secondes fera paraître animé.
Types de nature: Degré de proximité des informations ou des arguments factuels contenus dans le document par rapport à la réalité, soit la proximité historique entre le sujet et sa représentation.	<p><u>Fiction</u>: Document dont la conception a été réalisée suivant les règles de l'art cinématographique et repose sur l'exploitation d'un fond romanesque ou dramatique en faisant appel à des écrivains pour la création de l'univers et du récit du film (scénario), ainsi que des acteurs pour incarner les protagonistes et jouer les scènes imaginées.</p> <p><u>Archive</u>: Document dont la conception repose sur l'action de recueillir et de classer des informations relatives à l'histoire d'une ville, d'une famille, d'une administration etc. sur un support de stockage et de le conserver pour la postérité et mise à la disposition du public ou non.</p> <p><u>Reportage</u>: Ensemble des informations écrites, photographiées, enregistrées et/ou filmées par un journaliste sur le lieu même de l'événement (ou d'un individu qui adopte cette fonction en rapportant des faits): C'est un document sous forme d'enquête radiodiffusée, filmée ou télévisée.</p>
Type de support: Matériel physique sur lequel le contenu audio-visuel a été enregistré et qui nécessite l'instrument de lecture approprié afin d'être décodé.	<p><u>Argentique</u>: Plaque ou pellicule (film) rendue photosensible par un procédé chimique, généralement à base d'argent.</p> <p><u>Magnétique</u>: Bande celluloïd contenant des images et des sons encodés sous forme de piste longitudinale (encodage analogique) et nécessitant un appareil magnéscope fonctionnant par aimantation rémanente afin d'être enregistrée et lue. à</p> <p><u>Numérique</u>: Support digital permettant l'encodage d'informations ou de grandeurs physiques au moyen de caractères tels que les chiffres ou au moyen de signaux à valeur discrète (encodage binaire).</p>
Type de média: Outil ou appareil technologique qui permet de décoder l'information contenue sur le support et permet au document d'être lu par le spectateur.	<p><u>Projection</u>: Forme par laquelle le contenu visuel apparaît en étant projeté depuis une source lumineuse sur un écran. La source lumineuse peut se trouver devant ou derrière le spectateur mais demeure toujours localisable.</p> <p><u>Rétroprojection</u>: Forme par laquelle le contenu visuel apparaît en étant projeté depuis l'arrière de l'écran et</p>

	<p>dont la source lumineuse ne peut pas être aperçue si l'on veut pouvoir lire adéquatement le document.</p> <p><u>Écran télévisé</u>: Toutes formes d'écran de télévision, les modèles anciens et récents incluant les écrans plats.</p> <p><u>Écran numérique</u>: Toutes formes d'écran d'ordinateur ou d'appareil intelligent (iPad) pouvant servir à d'autres fonctions que le visionnement de films ou de documents télévisuels.</p>
<p>Type de muséographie: Environnement immédiat et global de l'objet exposé et les caractéristiques de son mode de mise en valeur en fonction des objets qui l'entourent.</p>	<p><u>Traditionnelle</u>: Format de présentation où le document est présenté au sein d'un tout, à l'intérieur d'une zone de l'exposition et est présenté au même titre que n'importe quel autre objet d'exposition. Il est généralement accompagné d'un cartel.</p> <p><u>Ambiance sombre</u>: Format de présentation où le document est présenté avec un plus faible niveau d'intensité lumineuse que les autres objets exposés mais sans paraître isolé de la zone d'exposition qu'il occupe.</p> <p><u>Style cinéma</u>: Format de présentation où le document est présenté selon les mêmes caractéristiques que lors d'un visionnement de film en salle de cinéma, soit dans une salle pas ou très peu éclairée, avec des sièges occupants une section de la zone de l'exposition qui est destinée à ne pas gêner la circulation du parcours dans le reste de l'exposition.</p>
<p>Statut de l'objet: Situation de la vidéo, position de ses qualités informatives ou démonstratives par rapport au reste du contenu thématique de l'exposition.</p>	<p><u>Objet autonome</u>: Objet exposé qui se suffit à lui-même et n'a pas besoin du reste de l'information contenue dans l'exposition pour que son propos et sa pertinence soient aisément compréhensibles.</p> <p><u>Objet complément d'information</u>: Objet exposé qui ne peut se suffire à lui-même et dépend du reste de l'information contenue dans l'exposition pour que son propos et sa pertinence dans le parcours de l'exposition soit intelligible.</p> <p><u>Animation de décor</u>: Objet exposé qui agit comme dispositif immersif et participe à la création d'une mise en scène thématique relative à l'une des zones en particulier ou de l'exposition en général.</p>

## CHAPITRE 2

### PRÉSENTATION DES EXPOSITIONS VISITÉES

#### 2.1. Sur les traces d'Agatha Christie

Cette exposition a été visitée le 7 avril 2016 au Musée Pointe-à-Callière, Cité d'archéologie et d'histoire de Montréal (Centre d'Histoire de Montréal), dont la mission est de «[f]aire aimer et connaître le Montréal d'hier à aujourd'hui à travers des actions de diffusion, d'éducation, de conservation et de recherche à l'endroit du patrimoine archéologique et historique montréalais, et tisser des liens avec les réseaux régionaux, nationaux et internationaux concernés (...)»<sup>6</sup> L'exposition *Sur les traces d'Agatha Christie* se situait dans le deuxième pavillon du complexe du Centre d'Histoire de Montréal, appelé Maison-des-Marins. Ce pavillon est situé de l'autre côté de la rue Place D'Youville où se trouve l'accueil et sur lequel se déployait une très grande affiche annonçant l'exposition suspendue au toit du musée et visible depuis la rue de la Commune Ouest. Cette exposition au parcours sinueux s'étendait à travers quatre zones et était divisée en deux sections fermées par des portes roses identifiées comme *Partie 1* et *Partie 2*. Les deux premières zones constituant la Partie 1 étant au 1<sup>er</sup> étage et les deux dernières zones au 2<sup>ième</sup> étage. Ces quatre zones ont pu être identifiées grâce aux divisions architecturales des lieux à l'intérieur desquelles se chevauchaient les différentes thématiques de l'exposition. Par exemple la zone 2 et la zone 3, séparées d'un étage, étaient toutes deux consacrées à des éléments plus ou moins biographiques et mettaient le voyage et l'archéologie à l'honneur, alors que les

---

<sup>6</sup> . Musée Pointe-à-Callière, Cité d'archéologie et d'histoire de Montréal. [s.d.]. *À propos; Mission*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de [www.pacmusee.qc.ca/fr/a-propos-de-pointe-a-calliere/organisation/mission-conseil-administration](http://www.pacmusee.qc.ca/fr/a-propos-de-pointe-a-calliere/organisation/mission-conseil-administration)

zones 1 et 4 se concentraient surtout sur l'environnement socioculturel et familial d'Agatha Christie ainsi que sur la présentation des récits et personnages créés par l'auteure.

C'est à l'occasion du 125ème anniversaire de naissance de la romancière Agatha Christie que le musée accueillait du 8 décembre 2015 au 17 avril 2016 cette exposition à *grand déploiement*, tel qu'inscrit sur son pamphlet. Mettant notamment en scène l'ensemble des personnages peuplant les aventures d'Hercule Poirot, le fameux détective des nouvelles littéraires adaptées au petit et grand écran, y étaient aussi présentés de très nombreux événements qui auraient directement ou indirectement nourri l'inspiration de la romancière, tels que les voyages en train ou les fouilles archéologiques au Moyen-Orient. Le public était mis en contact avec une grande variété d'objets et d'environnements qui dépassaient largement les créations littéraires et les éléments biographiques de la célèbre auteure. De manière générale, le parcours de l'exposition où s'entrecroisaient éléments de fictions et événements réels suivait cependant une certaine forme de chronologie, partant de la naissance d'Agatha Christie jusqu'à sa mort.

Dans cette exposition les documents sous forme de vidéos occupaient une très grande place et peu importe l'endroit où l'on se trouvait il était possible d'apercevoir l'un ou l'autre des écrans ou des projections. On en comptait seize en tout dans l'exposition. Six se trouvaient dans la zone 1, deux dans la zone 2, cinq dans la zone 3 et trois dans la zone 4. Dans la première zone, on y présentait surtout les personnages et la fiction d'Hercule Poirot. La première vidéo, sur un écran de télévision de petit format, était présentée sous forme d'entrevue avec l'acteur David Suchet expliquant comment il s'était approprié le personnage d'Hercule Poirot et l'avait interprété pendant vingt-cinq ans (de 1989 à 2013) dans une série produite par la chaîne télévisée BBC. Selon le cartel de ce document, le personnage du petit détective belge à moustache

serait né dans l'imaginaire d'Agatha Christie, alimenté par l'arrivée massive de réfugiés belges à Torquay en Angleterre lors de la Première Guerre mondiale. La deuxième vidéo, sur écran de télévision format moyen, présentait les personnages principaux de cette série soit; Hercule Poirot (David Suchet) dans *Le vallon*, Miss Marple (Joan Hickson) dans *The Murderer at the Vicarage (L'Affaire Protheroe)*, Prudence et Bélisaire Beresford (Catherine Frot et André Dussolier) dans *Le crime est notre affaire* et Mrs. Oliver en compagnie d'Hercule Poirot dans *Cartes sur table*. Le cartel de cette vidéo ne présentait cependant pas plus d'information quant aux références des extraits présentés. Les quatre documents sous forme de vidéos suivants dans cette zone étaient présentés côte-à-côte le long d'un corridor de manière à former un dispositif particulier, lequel participait à faire de cette exposition une expérience immersive. Ces quatre vidéos sur écran-plats de très grand format représentaient chacune un décor visible par la fenêtre ou une interaction entre des personnages, vus depuis l'intérieur de quatre cabines du *Train de l'Orient-Express*, tel que l'aurait vécue puis décrit Agatha Christie.

La deuxième zone de l'exposition oscillait entre deux thématiques. On y présentait d'abord l'aspect archéologique du voyage d'Agatha avec un diaporama contenant des photographies de sites archéologiques mésopotamiens en projection sur l'entièreté du mur se trouvant à droite de l'entrée de cette zone. Puis nouveau saut dans le monde de la fiction avec le septième document vidéo en projection de très grand format présentant des extraits en boucle de *Meurtre en Mésopotamie* mettant en vedette l'acteur David Suchet. Le huitième document vidéo de cette zone, intitulé *Max Mallowan poussant la voiture* aurait, selon le cartel du document, été filmé par Agatha Christie elle-même. Cet extrait du récit de voyage d'*Agatha Christie en Mésopotamie*, tel que l'indiquait le titre de cette zone de l'exposition, visait à démontrer que *les transports locaux tels l'âne, le cheval et le dromadaire sont mieux*

*adaptés* (cartel du document vidéo no.8) pour partir à la découverte du désert. Dans cette sous-section intitulée *Agatha découvre le désert... et ses aléas* on pouvait voir dans un cours vidéo de quelques secondes Max Mallowan aidé d'ouvriers qui tentaient de pousser la voiture hors d'un ruisseau et de la faire monter sur une toute petite embarcation. On retrouve un modèle de cette voiture dans cette zone de l'exposition, alors que ces éléments demeurent relativement anecdotiques par rapport à l'œuvre de l'auteur.

Dans la troisième zone de l'exposition on retrouvait beaucoup d'éléments archéologiques visant à montrer Agatha Christie à la fois comme une écrivaine mais aussi comme une photographe, une cinéaste et une aventurière. C'est-à-dire qu'on y retrouvait le neuvième, onzième et douzième documents, soit trois vidéos d'archives dont deux en projections sur écran moyen et l'autre sur télévision grand format et dans lesquelles les images tournées par Agatha montraient respectivement les *Fouilles à Ninive* (Irak, 1931-1932), *Fouilles à Chagar Bazar et Tell Brak* (Syrie, 1938) et les *Fouilles à Nimrud* (Iraq, 1952-1957). On y retrouvait aussi deux autres vidéos sur télévisions petits formats dont les thématiques étaient relativement éloignées de celle de l'exposition. D'abord le dixième document, un prêt du Musée Royal de l'Ontario qui s'intitulait *Découvrez les origines de l'écriture* expliquait la formation des premiers pictogrammes utilisés par l'Homme afin de conserver et transmettre visuellement de l'information mais n'avait aucun lien explicite avec l'auteur Agatha Christie. Ensuite le treizième document, une animation intitulée *La chasse aux lions*, prêt du Melbourne Museum (Australie) visant à démontrer l'effet de mouvement que peuvent inspirer les fresques assyriennes malgré ses formes en deux dimensions.

La quatrième et dernière zone de l'exposition présentait trois documents vidéo de type documentaires, dont deux sur télévisions petit format et une en projection de

format moyen, partageant l'espace avec un piano et de photographies grandeur nature d'Agatha et de Mathew Prichard dans leur demeure. Le quatorzième document intitulé *A Greenway House en compagnie de Mathew Prichard, le petit-fils d'Agatha et de l'acteur David Suchet* montrait entre-autres l'intérieur d'une maison anglaise et les plages du Devon où Agatha aimait se baigner, selon les souvenirs de son petit-fils. On y présentait aussi des extraits tirés de *The Essence of Agatha Christie; Agatha & Greenway, The Mystery of Agatha Christie* et *Being Poirot* toujours sous une narration de Mathew Prichard, le petit-fils d'Agatha. Le cartel de ce document n'indiquait encore une fois pas plus d'informations relativement au crédit de production des extraits présents dans le montage de ce document. La quinzième vidéo, aussi avec Mathew Prichard comme narrateur, présentait *Peter le chien le plus merveilleux de tous les compagnons* (tel qu'indiqué par le panneau de présentation de ce document vidéo), ainsi que Georges Washington et Bingo les autres chiens ayant partagée la vie d'Agatha. Le dernier document vidéo était constitué d'un très court extrait, d'environ 30 secondes, de ce qui semblait avoir été une entrevue où un journaliste demandait à Agatha Christie, devenue une femme d'âge mûr, si de tous ses succès *La souris* était le plus grand, et si elle s'attendait à tant de succès en l'écrivant. Grâce au texte qui entourait l'écran de ce document vidéo, on pouvait comprendre que *La Souricière* d'Agatha Christie fut d'abord une nouvelle devenue pièce de théâtre en 1952, laquelle détient aujourd'hui un record de 63 ans de représentations théâtrale, qui fut inspirée par un événement réel et tragique en 1940 où un jeune garçon de 12 ans avait trouvé la mort. Toujours selon le texte du panneau, le titre de la pièce s'inspirerait d'une comptine originalement intitulée *Three Blind Mice* (Trois souris) de l'Anglais Thomas Ravenscroft. La réponse d'Agatha à cette question qui lui est posée par le journaliste est très courte mais forte à l'effet que l'auteure n'a jamais créé dans le but de planifier un succès. Cette dernière vidéo, avec cette authenticité fort touchante d'Agatha Christie, donnait presque l'impression de

pouvoir enfin, en bout de parcours, finalement toucher du bout du doigt le génie de cette prolifique auteure et de percer la bulle du mystère d'Agatha Christie en ayant ainsi accès à ses sentiments, ses émotions et surtout, à sa manière de rester humble devant l'ampleur du succès de son œuvre. Succès représenté par la quantité de machines à écrire et des différentes éditions des œuvres littéraires d'Agatha qui occupaient l'espace de cette dernière sous-zone de l'exposition.

### *2.1.1. Muséographie en générale et autres observations*

La plupart des vidéos exposés étaient bilingues dans la mesure où la trame sonore pouvait être soit en anglais et l'image comprendre des sous-titres français ou vice-versa. Un seul document était sans cartel ni indication, soit l'une des projections d'Hercule Poirot dans la deuxième zone de l'exposition. Ce document était le seul à être exposé selon une muséographie de style cinéma, c'est-à-dire sous forme de projection de très grand format dans un espace de très faible intensité lumineuse avec des sièges de visionnement. Parmi les seize documents vidéo exposés, on en comptait trois sous forme de projections en moyen format dans les zones 3 et 4. Les choix muséographiques pour ces documents étaient peu stratégiques dans la mesure où ils étaient exposés à plus de 3 mètres du sol, ce qui obligeait le spectateur à adopter une posture peu confortable pour visionner ces documents. Huit des douze documents présentés sur des écrans-plats étaient d'assez grand format pour être appréciés par plusieurs visiteurs à la fois alors que les quatre autres étaient de petits formats ou nécessitant le port des casques d'écoute, ce qui ne leur permettait pas d'être consultés par plus de deux personnes. Par conséquent le parcours du début de l'exposition, en forme de corridor sinueux, était bloqué à plusieurs endroits par des visiteurs attendant de pouvoir soit consulter le document à leur tour ou bien de simplement pouvoir continuer leur chemin. Neuf documents vidéo étaient exposés selon une muséographie de type traditionnelle, c'est-à-dire avec un cartel d'information et

parfois accompagné d'un texte explicatif ou complémentaire soit au même titre que n'importe quel autre objet de l'exposition. Bien que les documents numéro trois, quatre, cinq et six qui constituaient le dispositif immersif du train étaient accompagnés de cartels, leur muséographie n'était cependant pas de type traditionnelle puisque l'adéquation de leur dispositions l'un par rapport aux autres ainsi que par rapport aux autres objets qui les entouraient ajoutait à cette sous-zone de l'exposition une couche sensorielle spécifique et originale. En effet, sans occuper l'attention de manière proéminente, leur effet se faisait sentir en ce que l'entièreté de ces quatre décors se voyaient animés en concordance et créant l'illusion que cette sous-zone de l'exposition se déplaçait à la fois dans l'espace et le temps. Ce dispositif efficace était constitué de quatre courts extraits en boucle donnant à voir; dans le 1<sup>er</sup> wagon, le *Luxe et la volupté* du début du voyage d'Agatha à partir de la gare Victoria à Londres à bord du train de l'Orient-Express, grâce à des images d'archives de la chaîne télévisée CIWL. Le 2<sup>ème</sup> wagon, intitulé *L'heure du thé*, visait à faire «revivre la suite et fin du voyage d'Agatha jusqu'à Ur», indiquait le cartel. Ces images étant aussi des archives de la CIWL, provenant des collections de Rosalind Hicks et Simon Rice-Oxley prêtés par le British Museum. Les deux autres cabines présentaient quant à elles des extraits de films plutôt que des paysages et on y retrouvait les personnages de deux films datant de 1974 soit *L'Orient-Express* avec Albert Finney dans le rôle d'Hercule Poirot et celui de Sidney Lumet, la découverte du corps de Mr. Ratchet dans une cabine de deuxième classe du train L'Orient-Express. Ainsi par leur muséographie ces documents contribuent à faire vivre une expérience au visiteur, soit à l'informer de manière cathartique en le faisant participer à la fiction de l'exposition. On peut donc dire que ces documents occupent davantage un rôle d'élément narratif au sein de l'exposition qu'ils ne servent d'arguments factuels. Tel est aussi le cas des vidéos de sites archéologiques tournés

par Agatha puisqu'ils ne servent pas tant à prouver des faits historiques mais bien à simuler l'ensemble des voyages de l'écrivaine.

De manière générale l'exposition *Sur les traces d'Agatha Christie* était très ambitieuse tant au niveau de la quantité de sujets abordés que d'objets exposés. Cette diversité et cette abondance relève d'une stratégie organisationnelle qui tend à faire paraître l'exposition davantage comme un événement que comme un corpus spécifique et didactique. L'environnement de l'exposition, les décors et les divisions en carton-pâte, les faux costumes et objets archéologiques ainsi que les documents vidéos dont la thématique était plutôt éloignée de celle de l'exposition tels *La chasse aux lions* ou *Les origines de l'écriture* sont autant d'éléments narratifs qui servaient à la construction du récit de l'exposition, et la faisait paraître en elle-même comme une grande fiction; la fiction Agatha Christie. Malgré l'originalité du dispositif du Train de l'Orient-Express, aucun élément n'était vraiment authentique mis à part les vidéos filmés par Agatha et les extraits de séries d'Hercule Poirot. De plus le biais narratif par lequel Mathew Prichard présentait sa grand-mère ainsi que la distance temporelle entre les événements qu'ils ont pu vivre ensemble à Greenway et ce qui lui en reste comme souvenir, par exemple que Agatha ait eu plusieurs chiens tout au long de sa vie, donnent aux contenus dans lesquels il intervenait une qualité plus anecdotique qu'informative comparativement aux documents vidéos tournés par l'auteure ou issus de son œuvre littéraire.

## 2.2. L'architecture, autrement

L'exposition *L'architecture, autrement* (fruit de la commissaire Giovanna Borasi) était présentée du 28 octobre 2015 au 10 avril 2016 au Centre Canadien d'architecture sur la rue Baile à Montréal.

Le Centre Canadien d'Architecture (CCA) est un centre international de recherche et un musée créé par Phyllis Lambert en 1979 avec la conviction que l'architecture est d'intérêt public. Fort de ses vastes collections, ses

expositions, ses programmes et ses aides à la recherche, le CCA est un chef de file dans l'avancement du savoir, de la connaissance et de l'enrichissement des idées et des débats sur l'architecture, son histoire, sa théorie, sa pratique, ainsi que son rôle dans la société.<sup>7</sup>

Cette exposition visitée le 6 avril 2016 était située au premier étage du bâtiment. Son parcours débutait par un couloir, la zone 1, présentant une succession de trois panneaux. Puis il se déployait de manière non continue à travers six autres pièces à aire ouverte, soit les zones 2 à 7, disposées à l'intérieur d'un espace rectangulaire. Aucune thématique spécifique n'était associable aux diverses zones, pas plus qu'un ordre logique ne semblait imposer au parcours d'être continu. Sans s'adresser explicitement à un public adulte, les visiteurs devaient être assez matures ou posséder les aptitudes intellectuelles nécessaires à recevoir une lourde charge d'informations textuelle sous forme de caractères excessivement petits, soit inférieur au format Times New Roman 12 point utilisé pour notre texte. De plus, afin de comprendre le discours narratif général de l'exposition et la pertinence des objets exposés le visiteur se devait de posséder un intérêt pour les contenus d'information transmis de manière didactique uniquement puisqu'il n'y avait aucun dispositif immersif ou interactif ainsi que peu d'objets autres que des pages de journaux, des documents d'archives, des plans architecturaux ou urbanistiques et des contrats sur feuille de papier.

Selon son pamphlet, la thématique de l'exposition proposait d'imaginer l'*Architecture, autrement* que comme un simple service à la société ou une industrie. Comme nous le verrons, dans cette exposition interdisciplinaire l'architecture apparaissait davantage comme un champ de recherche intellectuel, dynamique, critique et même radical que comme une pratique hermétique nécessitant des savoir-faire spécialisés. Tout comme les découpures de journaux et les documents

---

<sup>7</sup> Centre Canadien d'Architecture. [s.d.]. *À propos*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de <http://www.cca.qc.ca/fr/a-propos>

d'archives exposés, les documents sous forme de vidéos avaient dans l'ensemble eux-aussi été produits durant la deuxième moitié du 20<sup>ième</sup> siècle dont plusieurs dans les années 1960 et 1970; période aussi riche en bouleversements sociaux et technologiques qu'en révolutions culturelles et politiques à échelle internationale.

Nous avons compilé un total de dix-sept documents sous forme de vidéo dans cette exposition, tous ayant le documentaire ou le reportage comme genre cinématographique. Les sept documents suivants, répartis à travers l'ensemble de l'exposition, étaient constitués d'images d'archives. Dans *Montage des Blocs «Anchor»* (2007), *Chuck Hoberman faisant la démonstration des prototypes pliés* (1990) et *AMG* (1974) il n'y avait pas de point de vue subjectif puisqu'il ne s'agit pas d'événements mais de démonstrations. De plus dans le cas de ces trois vidéos il n'y a pas d'évolution narrative autre que le processus d'achèvement par lequel une seule série d'actions simples et répétitives complétée par un protagoniste anonyme devient l'illustration d'un principe physique ou mathématique. À l'intérieur des zones 2 et 7, il y avait respectivement un document vidéo muet présentant des images d'explosions et de tirs dans la nuit mais ayant perdu son cartel, ainsi qu'un document intitulé *AD/AA/POLYARK* (1974) où, tel qu'indiqué par le cartel, «...des étudiants de première année à l'Architectural Association (AA) remettant en état le bus utilisé pour la tournée.» Il s'agit de la mise en place d'une collaboration scolaire telle que définie par Cedric Price par laquelle les étudiants pouvaient avoir accès à un circuit d'autobus organisé par Peter Murray, un rédacteur de *l'Architectural Design* (AD) (cartel du document). Ces deux derniers documents étaient présentés en rétroprojections de très petits formats disposées sur des tables au centre de ces zones d'exposition, aux côtés des autres objets et papiers exposés sous une feuille de plexiglass. Ceux-ci visaient aussi à faire la démonstration de certains principes ou concepts issus du domaine de l'architecture et leurs impacts sur les communautés où

ils ont été mis en place. Toujours appartenant à l'archive mais avec une importance narrative capitale, le dispositif *MULTIPLICITY - Testimony from Solid Sea 01; the Ghost Ship* (2002) composé de deux anciens modèles de télévisions cathodiques superposées présentait, selon son cartel, une étude de cas menée par le groupe de recherche *Multiplicity* montrant les images de leur première étude. Comme on pouvait le lire sur un cartel, celle-ci portait sur les territoires et les changements sociaux en Méditerranée et se basait notamment sur ces images d'un sauvetage de deux-cent-cinquante sri lankais ainsi que des images de traçage sous-marin montrant l'épave de l'embarcation au fond de l'eau.

Les dix autres documents, possédant tous un cartel, avaient pour nature le reportage bien que sept d'entre eux, regroupés à l'intérieur de deux dispositifs distinctifs soit *DESIGN-A-THON (1/4)* (25 avril 1976), *(2/4)* (1978), *(3/4)* (1980), *(4/4)* (1979) et *FORENSIC (1/3)*, *(2/3)*, *(3/3)* relevaient aussi de l'archive télévisuelle. C'est-à-dire que leurs images avaient déjà présentées sur une plate-forme publique, comme la télévision en tant que média de communication ou en tant que contenu d'actualité. Le premier dispositif présentait une sélection de quatre émissions de télévision où l'animateur faisait appel à la population afin que les architectes de projets urbanistiques puissent être confrontés aux réels besoins des habitants de certaines régions des États-Unis. L'autre dispositif faisait appel à des images recueillies dans le cadre d'une recherche sociologique où ces métadonnées géographiques servaient à faire l'analyse du conflit israélo-palestinien entre 2013 et 2015.

En ce qui concerne les trois derniers documents, l'angle par lequel on y abordait les thématiques et leur structure narrative respectives correspondaient au documentaire : l'un d'eux avait perdu son cartel mais présentait la faune et la flore de ainsi que l'architecture de la ville de Santorini en Grèce. Les deux autres, projetés en grand format côte-à-côte dans la zone 5, présentaient à gauche une entrevue avec Cedric

Price intitulée *Art Net / "Aiming to Miss"* (1975) et à droite une entrevue menée par la journaliste Barbaralee Diamonstein-Spielvogel avec l'urbaniste Charles Moore intitulée *American Architecture, Now: Charles Moore* (1980).

### 2.2.1. *Muséographie en générale et autres observations*

Le parcours de cette exposition n'était pas linéaire et les diverses thématiques présentées de tables en table à travers cinq de ses sept zones ne semblaient suivre aucune logique chronologique ou géographique. Exceptés les deux documentaires projetés côte-à-côte dans une zone complètement sombre avec des sièges pour s'asseoir dont la muséographie relevait du style cinéma, tous les autres documents étaient exposés selon une muséographie traditionnelle. C'est-à-dire que quinze des dix-sept d'entre eux étaient exposés au même titre que n'importe quel autre objet de l'exposition, souvent accompagnés d'un cartel et visaient soit à faire la démonstration d'un principe, ou à transmettre au public l'information de manière didactique plutôt qu'en en faisant l'expérience. En effet, aucun des documents vidéo ne nécessitait une interactivité avec le spectateur ou ne visaient à faire vivre une expérience immersive à ce dernier. En ce sens, les documents vidéo occupaient un rôle d'argument factuel au sein du parcours de l'exposition puisque mis au service d'un discours critique soit la thématique de l'exposition. La stratégie relative au choix de support pour les cartels de cette exposition était quant à elle clairement défailante; Ceux-ci ayant été imprimés sur des bouts de papiers rectangulaires de quelques centimètres carrés et déposés verticalement au-devant des écrans sans adhésif pour les maintenir en place. Ainsi, deux cartels sur dix-sept documents avaient été perdus.

À travers l'ensemble des documents vidéo exposés onze d'entre eux avaient un statut d'objet autonome puisqu'ils possédaient un contenu assez explicite pour leur permettre d'être intelligibles sans dépendre des autres informations contenues dans la

même zone. Aucun document n’abordait directement l’architecture comme sujet ce qui donnait tout son sens au choix du titre de l’exposition : *L'Architecture, autrement*. Malgré le caractère éclectique des thématiques et des intervenants dans les contenus des documents vidéo – des étudiants canadiens aux émigrés clandestins en méditerranée, en passant par les victimes de guerres, les simples citoyens, les journalistes et les professionnels du milieu architectural ou urbanistique – il était relativement aisé d’en comprendre le propos et la pertinence de leur présence dans l’exposition.

De manière générale, les choix muséographiques de cette exposition fonctionnent puisque le fond et la forme des vidéos exposés sont clairement mis en relation avec la thématique de l’exposition même si les stratégies de médiation y étaient peu variées et les contenus très didactiques. À l’issue de cette visite un spectateur attentif possédait tous les outils afin de réaliser en quoi l’architecture est essentielle pour comprendre l’impact de phénomènes météorologiques, scientifiques, politiques et sociaux, tant actuels que passés, chez nous comme de par le monde.

### 2.3. Secrets et illusions; La magie des effets spéciaux

*Secrets et illusions; La magie des effets spéciaux* est une exposition permanente signée par le commissaire invité Éric Falardeau et proposée par la Cinémathèque québécoise depuis 2013. Visitée le 1<sup>er</sup> avril 2016 au premier étage de l’institution se décrivant comme un «Musée de l’image en mouvement, la Cinémathèque sauvegarde un patrimoine audiovisuel mondial. Elle privilégie et met en valeur les œuvres québécoises et canadiennes ainsi que le cinéma d’animation international à des fins culturelles et éducatives.»<sup>8</sup> Malgré la visibilité que propose un tel lieu de passage et

---

<sup>8</sup> La Cinémathèque québécoise. [s.d.]. *À propos; mission*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de <http://www.cinematheque.qc.ca>

dont la Cinémathèque pourrait jouir, aucune affiche extérieure n'annonçait l'exposition de manière bien visible.

Cette exposition était contenue à l'intérieure d'une seule pièce rectangulaire sans divisions architecturales autres que des panneaux avec écrans intégrés et les tables d'expositions d'où sortaient les écrans de divers postes d'ordinateurs. La thématique de l'exposition était explicite et les documents vidéo exposés tendaient à se montrer fidèles à ce que le titre de l'exposition proposait. Pourtant, malgré le fait que cette exposition demeure celle où nous avons recensé le plus grand nombre de vidéos avec un total de vingt-deux, la nature des documents, leur choix muséographiques et leur statut au sein du discours théorique de l'exposition se sont avérés être d'une élégante simplicité, autant que d'une remarquable efficacité. D'abord, ils étaient tous des documentaires. Ensuite, ces vingt-deux documentaires se classaient en deux catégories contenant chacun onze documents soit; ceux de type entrevue, dont deux étaient présentés sur des télévisions de grands formats et neuf sur ordinateur écran-plat avec "pied incrusté" dans les tables de montre au centre de l'exposition, puis ceux de type archive qui étaient présentés sur ordinateurs écran-plats intégrés à des panneaux autonomes et disposés selon un ordre chronologique à partir du devant de l'exposition jusqu'au fond de la pièce. Ces panneaux présentant des cinéastes et leur contexte géopolitiques au moment de la création des premiers effets spéciaux. Au centre de l'espace d'exposition il y avait les tables de montre mettant aussi en valeur différents objets selon les diverses sections d'effets spéciaux.

Les effets visuels traités à l'intérieur des documents sous forme d'entrevues étaient présentés par divers spécialistes du milieu ou de l'industrie cinématographique et leurs thématiques recouvraient diverses techniques et autres processus se déclinant ainsi : la tireuse optique (qui permet la surimpression), la double-exposition, le *travelling* et le fondu, ou encore le cache/contre-cache, la combinaison de plans, les effets optiques (dont la manipulation de plans), les effets atmosphériques et

pyrotechniques, l'*animatronix* (qui consiste en l'animation de machinerie), le traitement des surfaces grâce au digital, le maquillage, l'animation et la modélisation des volumes, puis finalement les déguisements et prothèses.

Les onze documents issus d'images d'archives exposés sur des panneaux avaient pour titre le nom de l'une ou l'autre de personnalités mise en valeur pour leur contribution à la création d'effets visuels dans le domaine du cinéma. Pour chacune d'elles, un paragraphe d'informations biographiques accompagnait un document vidéo muet de courte durée constitué d'un montage de diverses de leurs productions cinématographiques, soit des fictions pour la plupart. Les maîtres du cinéma présentés au public dans cette exposition étaient Thomas Edison, Georges Méliès, Lindwood G. Dunn, Douglas Trumbell, Eugen Shüfftan, Ray Harryhausen, Willis O'Brien, Alexandre Ptchouko, Karel Zeman, Dick Smith ainsi que Lon Chaney (Sir.).

### *2.3.1. Muséographie en générale et autres observations*

Pour l'ensemble des documents contenus dans cette exposition, la muséographie choisie était plutôt traditionnelle puisque les documents vidéo étaient présentés au même titre que n'importe quels autres objets exposés. Onze d'entre eux étaient accompagnés de cartels, soit les vidéos exposés sur panneaux et qui agissaient en tant que complément d'information puisque sans le reste de l'information partageant leurs panneaux respectifs il aurait été difficile de comprendre exactement ce dont on tentait de faire la démonstration par la présence de ces documents au sein du parcours de l'exposition. Les onze autres documents avaient un statut d'objet autonome par rapport aux autres objets et informations qui les entouraient et même s'ils leur étaient complémentaires, ils ne dépendaient pas de ces derniers afin que leur thématique et leur pertinence dans le parcours de l'exposition soient évidentes. Tous les documents exposés agissaient ainsi en tant qu'arguments factuels puisque les extraits des chefs-d'œuvre du cinéma qu'on y présentait et/ou les spécialistes racontant leurs

expériences au sein de leurs champs d'expertise respectifs servaient à faire la démonstration des usages et les résultats des techniques dont il est question dans chacune des thématiques abordée par l'exposition.

#### 2.4. Dans l'œil de Vittorio

L'exposition *Dans l'œil de Vittorio* dont le commissariat était assuré par Mark Choko était présentée du 25 septembre 2015 au 10 avril 2016 au Musée Mc Cord, sur la rue Sherbrooke, depuis laquelle étaient visibles de grandes affiches des deux expositions visitées le 30 mars 2016 dans cette institution soit : *Dans l'œil de Vittorio* et *Montréal; Points de vue*.

Cette institutions a pour mission de:

[P]réserve[r], étudie[r] et met[tre] en valeur l'histoire sociale de Montréal d'hier et d'aujourd'hui, de ses gens, de ses artisans et des communautés qui la composent. Il [le Musée Mc Cord] abrite l'une des plus importantes collections historiques en Amérique du Nord, totalisant plus de 1 440 000 artefacts. Musée Mc Cord, notre monde, nos histoires.<sup>9</sup>

La première exposition visitée, *Dans l'œil de Vittorio* se trouvait au deuxième étage, dans une grande pièce rectangulaire divisée en quatre zones. La thématique de cette exposition visait à présenter au public la grande diversité des œuvres de l'artiste et graphiste montréalais d'origines italiennes Vittorio Fiorucci, ainsi que marquer sa participation à travers l'ensemble de la création d'une culture artistique à Montréal. On y dénombrait seulement cinq documents sous forme de vidéo dont trois courtes animations sous forme de dessins-animés imaginés. Ceux-ci étaient présentés à l'intérieur des zones 2 et 4 de l'exposition, sur tablette intelligente (iPad) avec casque d'écoute simple et étaient tous accompagnés d'un cartel. Le premier document était

---

<sup>9</sup> Musée Mc Cord Stewart. [s.d.]. *Mission*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de <http://www.musee-mccord.qc.ca>

intitulé *Animation pour le Festival Juste pour rire* (1986-1987), Vittorio étant l'inventeur du fameux bonhomme vert des Soirées du Festival annuel Juste pour rire. Le deuxième, *À cheval à Montréal* (1971) était un vidéoclip à partir des dessins de Vittorio sur la chanson *Je chante à cheval* de Jacques Leduc et Lucien Ménard interprétée par Willie Lamothe. La troisième animation s'intitulait *Extrait du film d'animation «La saison perdue»* (2004), où l'ancêtre du personnage Juste pour Rire se métamorphose au rythme de l'imagination de Vittorio, tel qu'indiqué par les cartels. Ensuite, le document intitulé *Extrait du film Artists in Montreal* (1954) de Jean Palardy était projeté sur un écran de format moyen et faisait face à un banc dans la zone 3 de l'exposition. Ce document servait d'argument factuel quant au fait que Montréal était, dans les années 1950 et depuis ce temps, investi d'un foisonnement artistique et créatif particulier, lequel serait né à l'époque dans les cafés et bistrot de Montréal ainsi que dans l'atelier surnommé *La Place des Arts* que fréquentait Vittorio avec plusieurs autres artistes de l'avant-garde tels que Jean-Paul Mousseau, Pierre Gauvreau, Armand Vaillancourt, Robert Roussil etc. Finalement, le dernier document vidéo était présenté dans la zone 4 sur une télévision écran-plat de grand format. Ce reportage donnait à voir une *Entrevue de Vittorio par* [la journaliste et animatrice] *Christiane Charette* (2007), produit par le télédiffuseur Cabine C, et était situé dans un petit cubicule permettant à deux personnes au maximum de s'asseoir en même temps pour apprécier la vidéo où Vittorio répondait à des questions sur la nature de sa créativité.

#### *2.4.1. Muséographie en général et autres observations*

À l'exception du film *Artists in Montreal* en projection, les documents vidéo exposés dans cette exposition l'étaient selon une muséographie de type traditionnelle, c'est-à-dire qu'ils étaient accompagnés d'un cartel et présentés selon les mêmes critères que les autres documents et objets exposés. Aussi, le film de Jean Palardy et

l'entrevue menée par Christiane Charette sont tous deux des documents ayant le statut d'objet autonome puisqu'ils ne dépendaient pas du reste de l'information qui les entouraient pour qu'on en comprenne le sujet et la pertinence, contrairement aux trois animations qui dépendaient davantage de leur mise en contexte muséographique afin d'être pleinement appréciés. De plus, l'ensemble des documents appuyait le discours général de l'exposition de manière démonstrative et ce malgré le caractère fictionnel des trois derniers documents mentionnés puisqu'il y était question de contempler la diversité et l'ampleur de l'œuvre de Vittorio plutôt que d'en faire l'expérience de manière immersive. On peut donc dire qu'ils occupaient un rôle d'argument factuel au sein du parcours de l'exposition.

Avec aussi peu que cinq vidéos, cette exposition aura présentés une variété de documents dont les fonctions auront été tant de documenter que d'informer et compléter le reste de l'information de l'exposition. On peut donc dire que le musée a, dans cette exposition, fait preuve d'une stratégie muséographique efficace de par l'étendue d'aspects couverts avec aussi peu de documents vidéo exposés. Par contre, une contrariété majeure provenant des écouteurs individuels accompagnant les iPad comme dispositif de médiation puisqu'il imposait aux visiteurs de ne pas y passer trop de temps afin que tous puissent les consulter. Contrairement à l'exposition sur Agatha Christie au Musée Point-à-Callière, l'attente pour consulter ces documents ne gênaient pas la circulation des visiteurs dans le reste de l'exposition.

## 2.5. Montréal; Points de vue

*Montréal - Points de vue* présente dix composantes différentes de l'histoire de la ville de Montréal, depuis ses premiers occupants, avant l'arrivée des Européens, jusqu'à la ville moderne avec son métro et ses gratte-ciel. Les visiteurs sont invités à y découvrir les quartiers mythiques de la ville, les moments forts de son histoire et les gens qui en ont marqué le développement.

L'exposition, qui fait appel aux nouveaux médias, jette un regard actuel sur une ville aux multiples composants et toujours fascinants.<sup>10</sup>

Cette exposition permanente était, elle aussi, présentée au deuxième étage du Musée Mc Cord et a été visitée le 30 mars 2016. Son parcours à espaces ouverts débutait par une petite pièce sombre présentant un film sur télévision écran-plat. Ensuite le parcours s'étendait à travers une seule pièce divisée à l'aide de panneaux disposés en rayon autour d'un espace central circulaire présentant des tables de montre sur lesquelles neuf iPad étaient intégrés à-plat. Aussi, entre deux rayons, une projection de moyen format faisait face à un petit banc.

Deux des onze documents sous forme de vidéo exposés étaient des films alors que les autres correspondaient au documentaire. Le premier, présenté dans la pièce sombre sur une télévision écran-plat de format moyen était intitulé *La mémoire des anges* (2008). D'après le cartel, ce film a été produit par Luc Bourdon grâce à des images d'archives filmiques de Montréal entre 1950 et 1970 fournies par l'ONF. Le deuxième film était une projection entre deux rayons de l'exposition intitulé *La «Main»* (2012). Tel que l'indiquait aussi son cartel, ce document était constitué d'un collage d'extraits issus de 5 films provenant des archives de l'Office National du Film du Canada soit : *Adultes avec réserve... [Boulevard Saint-Laurent]* 1962, Marc Beudet, Jack Zolov. Prod. ONF. *Boulevard, Saint-Laurent*, 2003, Philippe Falardeau, Isabelle Lavigne, Stéphane Thibault. Prod. Fair-Play. *Dimanche d'Amérique*, 1961, Gilles Carle, Prod. ONF. *La mémoire des anges*, 2008, Luc Bourdon, Prod. ONF. Et *Une rue de lait et de miel*, 1973, Albert Kish, Prod. ONF. Les neuf autres vidéos, ceux présentés sur iPad dans la partie centrale de l'exposition, étaient des reportages sous forme d'entrevue avec, pour chacun, un spécialiste représentant divers groupes sociaux qui était appelé à s'exprimer sur les spécificités

---

<sup>10</sup> Musée Mc Cord Stewart. (2014-2015). *Rapport annuel*. Montréal : André Dupras Communications. p.18.

architecturales, urbanistique et/ou historiques des divers quartiers et artères vitales de Montréal et correspondant aux divers rayons de l'exposition. Pour chacun des lieux mis en valeurs, le document vidéo faisait office d'introduction à l'un des rayons, mais constituait à chaque fois un objet autonome exposé selon une muséographie traditionnelle, c'est-à-dire avec cartel et au même titre que n'importe quel autre objet exposé. Le titre de chacun de ces vidéos était inscrit sur les tables et indiquait la thématique contenue dans chaque vidéo soit : *Mont-Royal, oasis de verdure* (2011) avec Claire Poitras. *Expo 67, Terre des Hommes* (2011) avec France Vanlaethem. [Le dispositif de *Rue Sainte-Catherine* était non-fonctionnel]. *Boulevard Saint-Laurent, corridor d'immigrants* (2011) avec Susan Bronson. *Le marché Maisonneuve, un modèle grandiose* (2011) avec Michèle Dagenais. *Le canal de Lachine, moteur économique* (2011) avec Alain Gelly. *La rue St-Jacques, Wall Street du Canada* (2011) avec Joanne Burgess. *La place Royale, une vocation militaire et commerciale* (2011) avec Gilles Lauzon et *Le site Dawson, ancêtre d'un village iroquoien* (2011) avec Alain Beaulieu).

### 2.5.1. Muséographie en générale et autres observations

Dans cette exposition, les deux films occupaient une position fortement documentaire et servaient d'arguments factuels quant à la description que l'on y faisait de Montréal. Les neuf entrevues occupaient aussi une fonction descriptive et la position narrative des personnes interviewées ajoutait une couche d'information de nature explicative au reste de l'information contenue dans l'exposition. Les deux films permettaient, d'une certaine manière, de faire l'expérience du sujet traité mais ne contribuaient cependant pas à alimenter une fiction au sein du parcours narratif de l'exposition. C'est pourquoi on ne peut dire qu'ils agissaient en tant qu'éléments narratifs, tout

comme les neuf autres vidéos qui servaient à construire le discours critique de la thématique de l'exposition de manière didactique et non pas de manière immersive.

## 2.6. À cœur de jour

Cette exposition permanente a été visitée le 7 avril 2016 à l'intérieur d'un ancien bâtiment dont la fonction première était le bain public. Plusieurs éléments architecturaux datant de l'époque de l'ancienne fonction du bâtiment ont été conservés. Il y a encore entre autres les façades extérieures, les divisions intérieures comme la passerelle des estrades et l'espace à aire ouverte où des expositions temporaires prennent place dans l'espace de l'ancienne piscine.

Fondé en 1980 et incorporé en 1982, l'Écomusée du fier monde est à la fois un musée d'histoire industrielle et ouvrière de Montréal et un musée citoyen. Reconnu et soutenu par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et par le Conseil des arts de Montréal, l'Écomusée met en valeur l'histoire et le patrimoine du Centre-Sud de Montréal.<sup>11</sup>

L'exposition permanente du musée présentait une thématique allant de pair avec la mission de l'institution, soit l'histoire et le patrimoine du Centre-Sud. Le parcours de l'exposition *À cœur de jour* débutait par un escalier à gauche après l'entrée et longeait trois murs sur une passerelle de style mezzanine, espace autrefois dédié aux gradins, équivalant aujourd'hui à un deuxième étage. Les différentes zones de l'exposition se succédaient de manière continue et linéaire tout le long du mur de gauche, puis sur le mur du fond après avoir monté un petit escalier on longeait un couloir situé derrière un mur percé de trois grandes fenêtres rondes donnant sur l'intérieur du musée, et finalement après avoir descendu quelques marches, le parcours se terminait le long du mur de droite par un autre petit escalier donnant sur l'entrée. L'exposition se divisait d'abord en quatre zones (le long du mur gauche), une 5<sup>ième</sup> zone derrière le mur du

---

<sup>11</sup> Écomusée du fier monde. [s.d.]. *Histoire*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de <http://ecomusee.qc.ca/>

fond, puis en 4 autres zones (le long du mur de droite), totalisant ainsi neuf zones. On ne retrouvait que deux documents sous forme de vidéo à travers l'ensemble de l'exposition et ils étaient tous deux situés côte-à-côte à l'intérieur de la zone 7, laquelle leur était complètement dédiée. Ces vidéos étaient présentées sur des écrans de télévision de petits formats intégrés dans le panneau mural. Ils étaient intercalés d'un autre écran de télévision du même format présentant cependant une image fixe servant de cartel ou de générique aux deux vidéos qui l'entouraient. Grâce à ce cartel on pouvait constater que ces deux reportages sous forme d'entrevues portaient le même nom, soit *Points de vue sur le Centre-Sud, 2011-2012* et avait été produits par Lucie Lambert mais réalisés par Les films du Tricycle Inc. Ils étaient constitués d'un montage de photographies d'archives du quartier Centre-Sud de Montréal et de séquences d'interviews des deux intervenants propres à chaque vidéo. Dans le premier, un prêtre et une femme relataient leurs souvenirs d'enfance, le travail, l'importance du clergé, la crise économique et ses conséquences sur le mode de vie des montréalais après la deuxième Guerre mondiale et sur la transformation du quartier Centre-Sud. Dans le second, un homme et une femme relatent aussi leurs souvenirs sur les mêmes thématiques.

#### *2.6.1. Muséographie en générale et autres observations*

Ces deux documents, malgré leur statut d'objets autonomes de par la teneur informative de leurs contenus par rapport au reste de l'information contenue dans l'exposition, jouaient un rôle fortement narratif. C'est-à-dire qu'ils étaient présentés en tant que témoin ou témoignage d'événements passés, mais que le filtre du souvenir de la personne qui relatait ces événements passés tendait à donner une dimension émotive aux faits rapportés, et à créer une forme de proximité entre le spectateur et le sujet de l'exposition. Ces deux documents proposaient d'informer sur le quartier ouvrier d'autrefois en en faisant la projection à travers les souvenirs d'autrui mais

puisque'ils servaient le discours critique de l'exposition, on peut dire qu'ils occupaient un rôle d'argument factuel. Le dispositif de médiation de ces deux documents vidéo était quant à lui intimiste pour deux raisons. D'abord parce que le petit format des écrans et leur disposition sur la passerelle imposaient aux spectateurs de se trouver très près du dispositif. Ensuite parce que le nombre de casque d'écoutes et les fils qui les reliaient au mur, en plus de l'espace restreint, ne permettaient pas à un grand nombre de spectateur de s'immobiliser à ce niveau du parcours de l'exposition pour attendre de pouvoir consulter le document sans gêner la circulation des autres visiteurs.

## 2.7. Pompéi

Cette exposition temporaire, présentée du 6 février au 25 septembre 2016, a été visitée le 6 avril 2016 au Musée des Beaux-Arts de Montréal d'où une très grande affiche présentant l'exposition était visible depuis la rue.

Le MBAM est le musée d'art le plus fréquenté au Canada. Sa collection encyclopédique, unique au pays, compte quelques 41 000 œuvres datant de l'Antiquité à nos jours. Annuellement, plus de 1 000 000 personnes visitent sa collection permanente et ses expositions temporaires, originales, croisant les disciplines artistiques : beaux-arts, musique, cinéma, mode et design.<sup>12</sup>

L'exposition *Pompéi* a été réalisée grâce au commissariat de Laura Vigo, archéologue et conservatrice au MBAM sous la direction de Paul Denis, conservateur adjoint au Musée royal de l'Ontario et avec la collaboration de Kate Cooper, Recherchiste associée au Musée royal de l'Ontario. L'exposition était présentée au 3ème étage du musée, à gauche en sortant des ascenseurs ou tout droit en arrivant depuis l'escalier. Pour atteindre l'entrée du parcours, il fallait passer devant les portes de sortie de l'exposition située sur la droite à côté d'une immense et très imposante

---

<sup>12</sup> Musée des Beaux-Arts de Montréal. [s.d.]. *Mission*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de <http://mbam.qc.ca/>

rétroprojection, soit l'animation en couleur d'un volcan prêt à entrer en éruption et d'où s'échappait de la fumée. Cette projection faisait aussi office de panneau d'affichage où l'on pouvait lire *POMPEII* dont les lettres étaient rétroéclairées en blanc et rouge. Les six autres documents sous formes d'images en mouvement étaient dispersés à travers les neuf salles de l'exposition soit dans les zones 3, 5, 6, 7, 8 et 9. Les zones qui composaient le parcours linéaire de l'exposition se succédaient en proposant non seulement un aperçu du contexte social et culturel de Pompéi en Italie avant l'événement dévastateur qui a marqué les esprits et s'est inscrit dans l'histoire pour avoir laissé plus de 1000 corps pétrifiés sous ses cendres, mais elle proposait aussi de vivre l'expérience de l'irruption du Vésuve en plus d'en comprendre les causes et d'en constater les résultats.

On comptait donc sept documents sous forme d'images en mouvement dans cette exposition dont la rétroprojection à l'entrée alors que les six autres documents étaient projetés sur les murs ou sur des écrans. Cinq de ces documents étaient de courtes animations en boucle servant à animer le décor et créer une forme d'expérience immersive pour le visiteur. Il y avait par exemple la projection d'un négatif en noir et blanc au sol du centre de la pièce de la zone 3 de l'exposition qui était accompagnée d'effets sonores pluviaux. Ce dispositif servant à créer un effet de bassin et de jeu de pluie était un élément complémentaire de la pièce no. 56 de l'exposition dont le cartel indiquait *Statue de fontaine représentant un enfant et un dauphin. Marbre, Pompéi, maison des Peintres au travail. Naples, MANN*. Le troisième document était aussi la projection d'une animation en négatif, mais cette fois d'envergure à recouvrir tout le mur faisant face à l'entrée de la zone 5 de l'exposition intitulée *LE JARDIN ENCHANTÉ*. Ce titre était très approprié puisque l'on avait effectivement l'impression d'y être en entendant les sons de vent qui souffle dans les arbres et les cris d'oiseaux qui accompagnaient cette projection d'un décors de végétation en plan d'ensemble avec fontaine qui coule à gauche et passage d'animaux exotiques à droite.

Ce dispositif servait à mettre en vedette la *Statue d'une jeune femme agrafant son peplos*, tel que l'indiquait son cartel, au milieu de la zone 5 où deux autres statues étaient exposées de chaque côté. Le quatrième document était une projection à 360° en couleurs qui couvrait l'entièreté des murs et du plafond de la zone 6 de l'exposition d'une noirceur déjà inquiétante. Ce dernier document visant à faire vivre l'expérience d'une irruption au spectateur donnait à voir une version en images de synthèse mais sommes toute assez réaliste de murs qui s'écroulent pour laisser voir au loin un volcan cracher le feu, comme si l'on c'était trouvé chez soi au moment de l'irruption. Ce dispositif de simulation accompagné de sons d'aboiements d'un chien, de vents violents, de tonnerres et d'écroulement, servait aussi à mettre en valeur la pièce no. 97 de l'exposition dont le cartel indiquait *Mosaïque au chien. Mosaïque, Pompéi, maison d'Orphée, Naples, MANN*.

Le document suivant était exposé dans la zone 7 dont l'ambiance contrastait dramatiquement par rapport à celle qui précédait. Pourtant malgré la lumière, le silence accompagnant le cinquième document vidéo se faisait lourd. Servant aussi à animer le décor, ce documentaire composé d'images réelles du territoire calciné après une éruption était projeté sur un mur, derrière un présentoir en pente inclinée où reposaient une dizaine de moulages des corps calcinés et pétrifiés retrouvés dans les cendres. Dans la petite pièce qui suivait, la zone 8, le document vidéo accompagné d'un cartel était intitulé *Eruption of Mt. Vesuvisus! Castle Films, série. «The New Parade»*, (1944), (*Stock footage supplied by Periscope Film LLC*). Ce film documentaire d'Eugene Castle W. était projeté en format moyen avec un très faible niveau d'intensité lumineuse. La présence de ce document visait à montrer concrètement les impacts et les conséquences de l'irruption sur les populations entourant le Vésuve lors de l'éruption de 1944. Sa place à l'intérieur du parcours narratif de l'exposition mettait en perspective le drame d'une telle catastrophe vécue à deux différentes époques. Enfin, le dernier document était une animation présentée

selon une muséographie de style cinéma soit avec peu d'éclairage et des sièges pour s'asseoir. Cette vidéo servait aussi de simulation mais son montage par tranches temporelles successives présentait l'évolution de l'environnement, de la nature et du paysage alors qu'une éruption volcanique survient.

### *2.7.1. Muséographie en générale et autres observations*

De manière générale les documents vidéo occupaient une grande proportion de l'espace de cette exposition bien que la plupart d'entre eux jouaient un rôle d'éléments narratifs au sein du parcours d'avantage qu'ils ne transmettaient un contenu historique. En effet, ils contribuaient surtout à la fiction de l'exposition en servant de mise en contexte ou en abyme aux autres objets exposés ou informations écrites. À l'exception du documentaire sur l'éruption de 1944 et les images d'archives tournées après l'irruption dans la salle des moulages, la plupart des vidéos étaient composés d'images de synthèse et contribuaient davantage à ponctuer la trame narrative de l'exposition qu'ils n'étaient utilisés en tant qu'arguments factuels puisque leurs contenus étaient dans l'ensemble peu informatifs mais très immersifs. L'utilisation de la vidéo en tant qu'outil de médiation dans cette exposition était à la fois moderne et créative par rapport aux autres expositions visitées ce qui tend à faire rayonner davantage ce musée sur la scène culturelle montréalaise. Ici, la simulation comme stratégie de médiation étant très immersive mais peu didactique, comme manière de plaire à plusieurs types de publics, apparaît comme une manière efficace de combiner stratégies muséographiques et stratégies marketing.

## CHAPITRE 3

### TENDANCES

#### 3.1. La vidéo comme objet d'exposition; des aspects importants à considérer

##### 3.1.1. *La quantité de documents vidéo par exposition*

L'importance versus le degré de présence des documents sous forme de vidéos nous est apparue comme étant une distinction majeure à faire alors que ces aspects reposent tous deux sur la quantité de documents vidéo exposés ainsi que l'espace volumique qu'ils occupaient à l'intérieur d'une exposition. Aussi les expositions *Sur les traces d'Agatha Christie* (Musée Pointe-à-Callière), *L'architecture, autrement* (Centre Canadien d'Architecture) et *Secrets et illusions; la magie des effets spéciaux* (Cinémathèque québécoise) comptaient respectivement seize, dix-sept et vingt-deux documents, ce qui représente un fort degré de présence de la vidéo comme objet d'exposition ou outil de médiation. Pourtant ils ne portaient pas tous le même impact ni la même teneur informative. C'était par exemple le cas dans l'exposition *Sur les traces d'Agatha Christie* où plusieurs des documents avaient, comme nous l'avons vu, une thématique ou un contenu souvent très éloigné de l'auteur ou de son œuvre. À l'inverse, la Cinémathèque qui proposait le plus grand nombre de documents vidéo à l'intérieur d'un espace d'exposition qui était parmi les plus restreints ne présentait quant à elle aucun document paraissant superflu. Leur contenu, hautement informatif, était toujours explicitement et strictement en lien avec la thématique de l'exposition. De son côté *L'architecture, autrement* proposait beaucoup d'objets et des documents vidéo d'une grande diversité mais leur nature, la variété des formats de leur médias, leur rôle didactique et leur statut laissaient paraître la vidéo comme étant un objet

relativement peu présent ou important par rapport au reste du contenu de l'exposition. À l'opposé de la Cinémathèque, le Musée des Beaux-Arts comptait un nombre de documents peu élevé mais l'espace qu'ils occupaient à l'intérieur de presque chaque zone de l'exposition leur conférait une importance manifeste malgré le peu de contenu informatif qu'ils servaient à transmettre. En ce qui concerne l'exposition *À cœur de jour* à l'Écomusée du fier monde, on y présentait seulement deux documents vidéos mais ceux-ci, étant les seuls objets à occuper cette zone de l'exposition, s'avéraient très efficaces tant au niveau de leur teneur informative que de la proximité de leur thématique avec celle du sujet de l'exposition.

### 3.1.2. *La durée individuelle et totale des documents vidéo exposés*

Si on peut évaluer la pertinence éducative ou informative de certains documents et se questionner sur la pertinence de la présence de certains à l'intérieur du parcours des diverses expositions, nous avons aussi pu constater que plusieurs vidéos étaient exposés même s'il était inconcevable pour un visiteur de pouvoir tous les regarder dans leur intégralité. C'était par exemple le cas des projections *Art Net/ "Aiming to Miss"* (1975) et *American Architecture, Now: Charles Moore* (1980) au Centre Canadien d'Architecture dont les durées respectives dépassaient les soixante minutes. Aussi, dans cette même exposition, trois des quatre documents du dispositif *DESIGN-A-THON* faisant chacun plus de cinquante-huit minutes. Non seulement les documents demandant plus d'une dizaine de minutes d'attention aux spectateurs risquent fort de ne pas être entièrement visionnés, mais ils sont souvent aussi biens incompatibles avec le design et le confort qu'offrent l'environnement des expositions. Seulement sept documents vidéo sur les quatre-vingts analysés offraient au public un espace et des chaises ou fauteuils pour s'asseoir alors que dix-sept d'entre eux étaient de longue durée, soit plus de 40 minutes. La question de la durée des documents est aussi importante dans la mesure où leur impact est direct sur le temps total que doit

prendre un visiteur pour faire le tour de l'exposition. Dans le cas de l'exposition *L'architecture, autrement* (au CCA) c'est un total de sept heures, seize minutes et trente-cinq secondes que seuls les dix-sept documents vidéo comptabilisaient. L'exposition *Sur les traces d'Agatha Christie* exposait quant à elle seize documents vidéo demandant quatre-vingt minutes d'attention pour leur visionnement complet alors que ces derniers avaient pour la plupart un statut de complément d'information. À contrario, c'est un total de quatre-vingt-deux minutes que demandaient les vingt-deux documents vidéo de la Cinémathèque alors qu'ils servaient à transmettre l'essentiel de l'information contenue dans l'exposition. Dans le même ordre d'idée, l'exposition *Montréal, points de vue* au Musée Mc Cord exposait onze documents vidéo pour lesquels on peut questionner le réalisme qu'un spectateur en visionne complètement les cent-treize minutes et quarante-six secondes. La question de la durée des documents exposés apparaît donc comme étant une donnée négligée à travers l'ensemble des choix de stratégies de médiation utilisées par plusieurs des institutions muséales visitées.

### *3.1.3. Le niveau d'interactivité entre les spectateurs et le dispositif de diffusion des documents vidéo*

L'intérêt technologique propre au dispositif de médiation que requiert la diffusion de vidéos apparaissait comme une stratégie de médiation très utilisée par les différentes institutions visitées étant donnée la grande présence des écrans dans les expositions. Pourtant seul au Musée Mc Cord, dans les deux expositions visitées soit *Dans l'œil de Vittorio* et *Montréal, points de vue*, le spectateur était-il appelé à interagir avec le dispositif de diffusion pour que le contenu visuel des documents lui soit disponible. Cette forme de médiation appuyait ainsi l'idée qu'une autonomie du visiteur par rapport à l'information proposée existe et peut être mise à profits. Cette institution se démarque dans son approche des publics et son utilisation des nouvelles technologies

de l'information comme dispositif de médiation alors que dans les autres expositions l'entièreté des documents vidéo avaient été programmées pour jouer en boucle, qu'il y eu un public ou non.

#### *3.1.4. Les cartels manquants*

Vingt-huit des quatre-vingt documents sous forme d'images en mouvement ou de vidéo analysés n'étaient accompagnés d'aucun cartel. Ce qui pourrait à priori être une lacune s'explique de différentes manières, entre-autres par le choix de stratégie de médiation mise à l'épreuve. C'était par exemple le cas à la Cinémathèque où il n'y avait que deux cartels mais le générique de chaque vidéo exposés permettaient d'avoir accès aux informations de nature bibliographique ou en donnaient la référence complète. Au Musée Pointe-à-Callière le seul document présenté de manière cinématographique, soit la projection grand format d'extraits du film de fiction *Meurtre en Mésopotamie* mettant en scène le personnage d'Hercule Poirot, dans un environnement sombre avec des places pour s'asseoir, était le seul document qui n'était accompagné d'aucun cartel. Aussi, certaines des animations du décor au Musée des Beaux-Arts de Montréal, n'étant pas considérées comme des objets exposés mais comme parties intégrante de la mise en scène de l'exposition et ne présentaient aucun indice quant à l'origine ou la nature de leur production. Il est par contre important d'admettre que l'absence de cartel ne relevait pas uniquement de la tendance muséographique mais découlait bien, à certains égards, d'un simple échec lors du choix des matériaux pour les cartels. Ce fut par exemple le cas au Centre Canadien d'Architecture où deux des cartels, tous des bouts de papier flottants, avaient tout simplement disparus. Dans cette exposition, le manque de corrélation ou de liens thématique entre les vidéos exposés et les autres documents qui les entouraient en rendait déjà la lecture et la compréhension plutôt difficile.

### 3.2. La question du support, une tendance à la numérisation

De par sa nature, la vidéo en tant qu'objet d'exposition prescrit des considérations spécifiques concernant son rapport à l'espace en général mais aussi concernant celui de son support. En effet, l'essentiel de l'information est transmise au par un objet immatériel qui est le fruit d'un enchaînement de mouvements; soit celui des images en flux continu sur une surface à deux dimensions, contrairement à une sculpture ou n'importe quel autre objet d'exposition tridimensionnel et/ou statique. De plus la vidéo, dépendamment de son support initial, requiert l'équipement technologique approprié qui servira d'outil médiatique pour l'information à être diffusée. Par exemple, une pellicule filmique sur bobine nécessitera un projecteur à lampe alors qu'une cassette VHS nécessitera le décodeur à bande magnétique approprié et le disque compact le lecteur laser qui lui convient. En ce qui concerne l'ensemble des documents vidéo analysés dans le cadre de notre recherche, nous avons constaté qu'ils avaient tous préalablement fait l'objet d'une numérisation et étaient consultables grâce aux technologies récentes. Ce choix s'explique probablement par le fait que non seulement les lecteurs digitaux sont aujourd'hui plus répandus et leurs technologies plus facilement manipulables que la pellicule, mais aussi et fort vraisemblablement à cause de la fragilité de la bande magnétique ou de la pellicule filmique comme supports, lesquels sont aujourd'hui considérés comme étant désuets. À un tel point qu'André Habib y consacre sa thèse de doctorat sous l'angle de la *ruine*: «les ruines que le cinéma a filmées [et] la ruine comme état matériel du film (de la décomposition de la pellicule à l'état fragmentaire des films retrouvés)» (Habib; 2008; 103-104).

Le musée, par la mise en valeur de documents sous forme de vidéo, contribue à préserver des morceaux de l'histoire et à ralentir leur disparition dans notre mémoire

collective. Si certaines œuvres cinématographiques sur pellicules ont pu être retrouvées et restaurées malgré leur mauvais état de conservation, il est cependant important de savoir que plusieurs œuvres cinématographiques n'étaient, dès les années 1980, déjà plus accessibles que grâce à leur recensement dans la littérature (Castéras; 1988):

[I]l est bien vrai qu'en 1988, on ne compte pas, après un demi-siècle de conservation de films, les titres d'œuvres les plus célèbres, celles qui sont abondamment commentées dans toutes les bonnes histoires du cinéma (Bardèche et Brasillach, Mirty, Sadoul), parce que leurs auteurs figurent parmi les plus illustres, et qui sont considérées comme définitivement détruites (sauf miracle). (Castéras; 1988; 550)

C'est probablement pour ces raisons que des mesures préventives et curatives, telle la numérisation, semblent apparaître depuis les années 2000 comme solution afin de simplifier, mieux contrôler et maximiser le plus possible les conditions de conservation et ainsi mieux préserver les documents sous forme d'images en mouvements ainsi que tous types d'archives sur support de pellicule. On peut donc dire que c'est à la fois par commodité mais aussi par soucis de préservation que l'ensemble des documents sous forme de vidéos analysés dans le cadre de notre recherche avaient un support numérique.

### 3.3. Le cinéma comme objet et sujet d'exposition

Nous avons observé que le film en tant que production artistique ou culturelle peut tant faire partie du montage visuel de l'un des documents vidéo exposé, mais sans que sa thématique ou son contenu narratif ne soit directement lié aux sujets abordés par les expositions. Les extraits de films, de documentaires ou d'archives se trouvant dans les documents vidéos exposés s'y trouvaient parfois soit en tant que symbole, soit pour faire la démonstration de quelque chose comme un principe physique, pour illustrer un concept abstrait ou encore pour mettre en valeur un savoir-faire technique,

cinématographique ou artistique. Par exemple, les documents vidéo exposés à la Cinémathèque traitaient de l'un ou l'autre des principaux aspects de l'histoire du cinéma et de l'évolution de ses outils techniques et présentait les résultats de l'application de ces principes grâce à des extraits provenant de cent-une autres productions cinématographiques.

D'un autre côté, nous avons observé que des films issus du cinéma en tant que 7<sup>ième</sup> art pouvaient aussi être exposés dans leur intégralité ou par extraits mais sans autres formes d'altération ou d'ajout afin de servir le propos de l'exposition. Ces productions cinématographiques étaient présentées telle-quelle, c'est-à-dire au même titre que n'importe quel autre artéfact, même si leur muséographie n'en n'était pas pour autant traditionnelle. Pour la production de ce type de documents, la présence de la caméra et de ce qui se passe derrière prend une nouvelle importance. En effet, il ne s'agissait plus simplement du reste de l'espace ou de la réalité mais d'une unité imaginaire, une possibilité spatio-temporelle qui ajoutait une dimension subjective au film en tant que document. Par exemple, la plupart des extraits d'Hercule Poirot dans l'exposition sur Agatha Christie n'avaient de valeur documentaire que le fait d'avoir fait l'objet d'une adaptation cinématographique, alors que les onze documents présentés sur des panneaux biographiques à la Cinémathèque l'étaient pour l'ensemble de leurs caractéristiques artistiques. Aussi le film documentaire en tant qu'œuvre cinématographique présenté dans son intégralité était aussi présent à l'intérieur des expositions visitées ce qui tend à montrer que le cinéma peut aussi être exposé en tant qu'artéfact. C'était par exemple le cas au Centre Canadien d'Architecture avec le documentaire sur Santorin, les deux documentaires en projection sur l'urbanisme aux États-Unis, et les quatre épisodes télévisés *DESIGN-A-THON*. De la même manière, l'ensemble des documents sur Vittorio et le film *La mémoire des anges 2008* au Musée Mc Cord ou encore le documentaire sur

l'évacuation de 1944 à cause d'une nouvelle éruption du Vésuve dans *Pompéi* au Musée des Beaux-Arts de Montréal, montrent que le documentaire occupe d'autant plus de place au sein des expositions en général que la fiction.

3.4. Des identités socioculturelles fortement représentées grâce à la vidéo comme témoignage, prise de position géopolitique et outil de sensibilisation

3.4.1. *La vidéo au musée, une mémoire collective riche et variée*

À travers l'ensemble des expositions visitées, nous avons pu constater l'étendue de la portée socioculturelle et la grande diversité des points de vues et d'événements à connotations géopolitiques véhiculés par les documents vidéo analysés.

On retrouvait par exemple, dans l'exposition *Sur les traces d'Agatha Christie* au Musée Pointe-à-Callière une aventure exotique d'un point de vue européen avec le dispositif du train de l'Orient-Express, les extraits de *Meurtre en Mésopotamie*, les transports européens mal adaptés au désert dans *Max Mallowan poussant la voiture*, les trois documents filmés par Agatha lors de ses voyages en Irak et au Pakistan (*Fouilles à Chagar Bazar et Tell Brak, Fouilles à Ninive, Fouilles à Nimrud*), en plus de l'animation intitulée *La chasse aux lions* qui propose de voir «ce que peut raconter un bas-relief assyrien» et finalement *A Greenway House en compagnie de Mathew Prichard, le petit-fils d'Agatha et de l'acteur David Suchet* qui vantait entre-autres les plages du Devon.

Dans l'exposition *L'architecture, autrement* au Centre Canadien d'Architecture, ce sont divers angles géopolitique qui servent à couvrir le sujet de l'architecture avec le document intitulé *FORENSIC (2014-2015)*, dont le cartel présentait certains aspects du conflit israélo-palestinien comme suit : «Après que deux adolescents palestiniens furent tués durant la manifestation du jour de la Nekba en 2014, les chercheurs de Forensic Architecture prouvèrent et identifièrent, à partir d'images filmées par CNN

et d'enregistrements vidéos provenant d'une caméra de surveillance, que des soldats israéliens avaient illégalement tiré à balles réelles. L'Armée israélienne a plus tard inculpé l'un des tireurs». On y retrouvait aussi le dispositif intitulé *DESIGN-A-THON*, présentant les spécificités urbanistiques et sociales de différentes régions des États-Unis : «Au total, quatre série de Design-a-Thon furent diffusées en direct à la télévision. Chacune comprenant plusieurs épisodes correspondant aux différentes phases du processus de conception. Pendant le premier épisode du Design-a-Thon de Riverdesign Dayton, le présentateur Richard Hackney fait le tour du studio de télévision, présente les architectes Chad Moore et Chad Floyd, et prend des appels en direct [afin de confronter les architectes aux réelles problématiques du public concerné]», tel qu'indiquait le cartel. Aussi, « *Testimony from Solid Sea 01 et 02; the Ghost Ship* [Témoignage de Solid 01 et 02: le bateau fantôme] rassemblaient «les preuves du naufrage de plus de 280 migrants sri-lankais voyageant entre Malte et la Sicile en 1996. Exposé à la *Documenta 11*, l'installation restitue la première étude de cas menée par Multiplicity sur les territoires et les transformations sociales à travers la Méditerranée». Le documentaire avec cartel manquant présentait la géographie, la faune, la flore et l'urbanité de la ville de Santorin en Grèce et le document *AD/AA/POLYARK* (1971), une «Vidéo des étudiants de première année à l'Architectural Association (AA) [Canada] remettant en état le bus utilisé pour la tournée.»

Dans l'exposition *Secrets et illusions; la magie des effets spéciaux* à la Cinémathèque l'ensemble des documents vidéos exposés présentaient les divers aspects et chef-d'œuvres cinématographiques internationaux ainsi que l'évolution des techniques cinématographiques en effets spéciaux en Amérique du Nord et en Europe ainsi que leurs inventeurs soit Thomas Edison, Lindwood G.Dunn, Douglas Trumbull, Ray Harryhausen, Willis O'Brien, Dick Smith et Lon Chaney Sr.

(États-Unis), Georges Méliès (France), Eugen Shüfftan (Allemagne), Alexandre Ptouchko (URSS) et Karel Zeman (Tchécoslovaquie), en plus des nombreuses productions cinématographiques d'origine internationale dont on retrouve des extraits dans le contenu des documents vidéo.

Dans l'exposition *Pompéi* au Musée des Beaux-Arts, les documents servent à mettre l'emphase sur un type d'événement en particulier dans une zone géographique bien précise avec deux documents composés d'images réelles, soit la vue aérienne du territoire et de l'environnement calcinés par une irruption dans la zone 7 de l'exposition et le documentaire dans la zone 8 sur l'irruption de 1944 montrant le déplacement des populations lors de l'évacuation de la zone à risque et ce, en pleine deuxième guerre mondiale.

#### *3.4.2. Le Québec à l'intérieur de la thématique des expositions et du contenu des documents vidéo*

La province du Québec en tant que sujet et la ville de Montréal en particulier, faisaient l'objet d'une représentation particulière au sein de la thématique de certaines expositions. C'était par exemple le cas d'abord dans l'exposition *À cœur de jour* à l'Écomusée du fier monde alors que les deux documents vidéo, tout comme la thématique de l'exposition, visaient à décrire l'évolution du quotidien dans les quartiers ouvriers de Saint-Henri et le Quartier Centre-Sud de Montréal depuis la première Guerre mondiale. Les neuf documents sur iPad et les deux films présentés dans l'exposition *Montréal, points de vue*, en plus des cinq documents sur *Vittorio* au Musée Mc Cord dédiaient tous leur thématique à l'un ou l'autre des aspects culturels, artistiques, urbanistiques ou sociaux de la ville de Montréal. Aussi, la Cinémathèque accordait une place assez importante au Québec à travers l'ensemble des documents exposés, soit par le choix des spécialistes interviewés, soit par le type de contenu

informatif transmis, avec par exemple un document intitulé *Les effets spéciaux au Québec: une explosion de compétences*.

### 3.4.3. Des références à l'expertise cinématographique québécoise et les citations de ses productions à l'intérieur des documents exposés

C'est à la Cinémathèque québécoise que nous avons observée la plus grande variété et le plus grand nombre de références à des productions cinématographiques québécoises avec un total de vingt-et-une sur cent-un soit : *Le cri de la nuit* (Jean Beaudry, Québec / Québec, 1996), *Maurice Richard* (Charles Binabé, Québec/ Québec, 2005), *Démo Roger Cantin* (Roger Cantin), *L'objet* (Roger Cantin et Danyèle Patenaude, Québec/ Québec, 1984), *L'assassin jouait du trombone* (Roger Cantin, Québec/ Québec, 1991), *Screamers* (Christian Duguay, Québec/ Québec, 1995), *Marie-Antoinette* (production télévisuelle, Yves Simoneau et Francis Leclerc, France – Québec / France – Québec, 2006), *Maelström* (Denis Villeneuve, Québec/ Québec, 2000), *Saint-Martyrs-des-Damnés* (Robin Aubert, Québec/ Québec, 2005), *Mathusalem* (Roger Cantin, Québec/ Québec, 1993), *Destination Saturne* (Carnior, Québec/ Québec, 2002), *Destination Saturne – making of* (Carnior, Québec/ Québec, 2002), *Simon les nuages* (Roger Cantin, Québec/ Québec, 1990), *Crusing Bar* (Robert Ménard, Québec/ Québec, 1989), *LOL :-)* (production télévisuelle, Pierre Paquin, François St-Amant et Stéphane Lapointe, Québec/ Québec, 1010-2012), *Hochelaga* (Michel Jetté, Québec/ Québec, 2000), *Piché : entre ciel et terre* (Sylvain Archambault, Québec/ Québec, 2010), *Capture de mouvements : Centre de Développement et de Recherche en Imagerie Numérique* (CDRIN, Rémy Lévesque), *Le Gazon – making of* (production télévisuelle, Phylactère Cola, Québec/ Québec, 2003) et *Un cargo pour l'Afrique* (Roger Cantin, Québec/ Québec, 2009).

C'est en revanche au Musée Mc Cord que nous avons observée la plus forte concentration de références à la fois au cinéma en tant que produit culturel, mais aussi à la ville de Montréal en tant que thématique des expositions, avec les cinq documents de l'exposition *Dans l'œil de Vittorio* (lesquels font tous directement référence au monde culturel, artistique ou cinématographique montréalais) et les six références à d'autres productions cinématographiques québécoises à l'intérieur des deux films dans l'exposition *Montréal, points de vue*.

## CHAPITRE 4

### CONCLUSION

#### 4.1. Le cinéma et la vidéo sont présents au musée

Comme nous l'avons démontré par notre recherche, le cinéma et la vidéo apparaissent comme étant un type de patrimoine représenté et exposé par la plupart des institutions muséales montréalaise visitées au printemps 2016. D'abord, à l'issue de l'analyse des documents vidéos exposés en tant que contenant d'information, nous avons vu que le documentaire, le film ou l'animation autant que l'archive, le reportage ou la fiction peuvent tous appartenir, à différents degrés, à l'un ou l'autre des divers genres ou courants cinématographiques inscrits dans la littérature (Chevrier; 2005). Ensuite, en analysant les types de muséographie propre à la mise en valeur de ces documents, nous avons vu que la vidéo agissait soit à titre d'argument factuel ou bien à titre d'élément narratif au sein du parcours des expositions, mais que d'une manière ou d'une autre, le film servait davantage le récit ou le discours narratif ou thématique des expositions. Finalement, en étudiant les contenus des documents vidéo exposés, nous

avons pu voir que le cinéma apparaissait à plusieurs reprises comme étant au coeur d'une thématique plus vaste. Aussi, comme nous avons pu l'observer, l'un des aspects majeurs des contenus vidéo demeure en la diversité des points de vues socioculturels et géo-politiques qu'ils participent à faire valoir.

Grâce à l'ensemble de l'information typographique relevées lors de la visite des sept expositions et les crédits de réalisations qui leur étaient associés, nous avons pu constater que vingt-neuf documents vidéo avaient été produits dans le cadre de l'exposition dans laquelle ils figuraient. Ainsi, sur quatre-vingt documents analysés, quarante-deux avaient été produits au Canada, dix-huit à l'International et vingt ne comportait aucune information relativement à l'origine de leur production. Malgré la diversité des thématiques rencontrées dans chaque exposition, la vidéo semblait être souvent mise à profit en tant qu'agent de changement social et outil de sensibilisation ou d'éducation, de par l'aspect identitaire et culturel très présent et varié à l'intérieur de l'ensemble des contenus mis en valeur. Pourtant, le Québec était-il aussi très représenté à travers l'ensemble de l'offre culturelle, soit à titre de sujet soit de par la présence de productions cinématographiques québécoises.

#### 4.2. La mise en exposition de documents vidéo comporte des aspects importants à considérer

Comme nous avons pu le constater, la mise en exposition de documents vidéo implique de considérer certains aspects qui peuvent vite s'avérer problématiques ou dérangeants soit pour le parcours du visiteur, soit pour sa bonne compréhension du sujet de l'exposition. Trop de documents vidéo peut nuire à la fluidité des visiteurs tout comme leur durée peut créer de l'engorgement à certains endroits du parcours. Des documents de trop longue durée ne sont généralement pas consultés dans leur intégralité, surtout si le spectateur doit rester debout pour les consulter, et peuvent

vite devenir superflus si leur thématique est trop éloignée de celle de l'exposition. En ce qui concerne les dispositifs de diffusion des documents vidéos, il avaient dans l'ensemble été programmés pour ne nécessiter aucune interactivité avec le visiteur et les contenus, qui avaient tous été numérisés, jouaient en boucle. La plus grande lacune observée a été le manque de cartels ou d'informations relativement à la production des documents vidéo, ce qui était attribuable au choix de matériaux pour les cartels ou au choix muséographiques par rapport à l'architecture de l'exposition.

#### 4.3. Les limites et les conclusions

Notre recherche visait à évaluer la proportion des différents types de documents audiovisuels et cinématographiques qui composaient l'offre culturelle dans sept expositions retenues et en ce sens nos objectifs ont été atteints. Nous avons pu comprendre comment les musées montréalais contribuent à la construction d'une identité culturelle collective riche et inclusive, qui ressemble à son public, en plus de participer à la transmission de savoirs historiques, orientés par les spécificités des corpus audio-visuel qu'ils exposent et leur stratégies muséographiques.

#### 4.4. Pistes d'ouverture et autres champs d'application de la recherche

Il serait intéressant de pouvoir faire un meilleur état des lieux du patrimoine cinématographique québécois et de son accessibilité au public dans le cadre d'une future recherche d'évaluer l'offre audiovisuelle en choisissant des caractéristiques plus spécifiques au domaine cinématographique et que celle-ci s'étende sur une plus longue durée afin de pouvoir récolter des échantillonnages de saisons en saisons. Cela permettrait surtout d'observer une évolution au sein des tendances muséographiques entourant le cinéma ou la mise en valeur des documents sous forme de vidéo, ainsi que de mieux prévoir à long terme le genre de problématiques, technologies,

solutions et stratégies de préventions auxquelles les musées pourraient éventuellement être appelés à faire face lors de la concrétisation de projets d'expositions.

## BIBLIOGRAPHIE

ALBERA, François. « Exposition Lewis Hine (Fondation Cartier-Bresson), le BAL, Rétrospective Hurwitz et Frontier Film (Cinéma du Réel) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, URL : [Http://1895.revues.org/4378](http://1895.revues.org/4378). Éditeur : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

ANGERS, Maurice. (1996). *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*, 2e édition. Montréal : Les éditions CEC. p. 35-98

ARBOIT, Gérald. « Catherine SAOUTER, *Images et sociétés. Le progrès, les médias, la guerre* », Montréal, Les Presses universitaires de Montréal, coll. Paramètres, 2003, 183 p. *Questions de communication* [En ligne], 5 | 2004, mis en ligne le 01 juillet 2004]. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7160>

ARNOLDY, Édouard. « De la dispersion en histoire du cinéma ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 23, n° 1, 2012, p. 73-92.

BANDA, Daniel et José Moure. (2008) *Le Cinéma : naissance d'un art*. Paris, Flammarion, « Champs », 2008, 532 p. | Paris, Mercure de France, avril 2008, 132 P.

BEAULINE, Caroline. (2009). *Adrien Hébert : De la réalité à la représentation. Étude des scènes de rues de Montréal (1925-1940)*. Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude des arts. Université du Québec à Montréal. 140 P.

BELL, Kirsty. *Le langage visuel par Catherine Saouter (review)*. University of Toronto Quarterly, Volume 71, Number 1, Winter 2001/02, pp. 554-556

BOKOVA, Irina. *Journée mondiale du patrimoine audiovisuel; Communication et information*. UNESCO site officiel : Message de la Directrice générale de l'UNESCO 2015. Page consultée le 15 octobre 2015, récupérée de <http://www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/access-to-knowledge/archives/world-day-for-audiovisual-heritage/>

CAMBONE, Marie. « La mise en récit et la construction de mémoires collectives par les institutions patrimoniales ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 7, n° 2, 2015, p. 33-52.

CASTERAS, François. « Leurres et illusions du patrimoine cinématographique », *Commentaire*, 1988/2 (Numéro 42), DOI 10.3917/comm.042.0549. p. 549-555.

CHEVRIER, H.-Paul. (2005). *Le langage du cinéma narratif*. Laval : Éd. Les 400 coups cinéma. 173 P.

CHEVRIER, H.-Paul. (1998). *Tendances du cinéma contemporain*. Laval : Éd. Les 400 coups. 266 P.

Centre Canadien d'Architecture. [s.d.]. *À propos*. Récupéré le 3 février 2016 de <http://www.cca.qc.ca/fr/a-propos>

La Cinémathèque française. [s.d.]. *Collections*. Consultée le 16 janvier 2016. Récupéré de <http://www.cinematheque.fr/collections.html>

La Cinémathèque québécoise. [s.d.]. *À propos; mission*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de <http://www.cinematheque.qc.ca>

COULOMBE, Michel et Marcel Jean. (2006). *Le dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal. Boréal. 821 P.

L'Écomusée du fier monde. [s.d.]. *Histoire*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de <http://ecomusee.qc.ca/>

GAUDREAU, André et Philippe Marion. « Du filmage au tournage : Débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique ». *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 23, n° 1, 2012, p. 93-111.

GAUDREAU, André. « Teaching 'cinema': for how much longer ? » *Review of Film and Television Studies* Vol. 12, No. 3, 2014, pp. 280–294.

GAUTHIER, Christophe. (2007). *La mise en scène cinématographique et le webfilm de fiction*. Thèse de doctorat effectuée en cotutelle au Département de littérature comparée. Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal. 458 P.

HABIB, André. (2008). *Le temps décomposé ; cinéma et imaginaire de la ruine*. Thèse de doctorat en littérature (profil cinéma et littérature). Université de Montréal. 392 P.

HÉBERT, Pierre, « Mamori, mise en exposition du cinéma », *24 images*, n° 146, 2010, p. 6-7.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1997). *Esthétique* (dernière édition). [livre de poche], Paris: Collection, Les classiques de la philosophie, t. 1 ; 776 p., t. 2 ; 780 p. (t. 2 p. 23).

JAKOBSON, Roman. (1963). « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, p. 209-248.

LA ROCHELLE, Réal. « Patrimoine cinématographique : mythologies à succès », *Ciné-Bulles*, vol. 10, n° 3, 1991, p. 48-50.

LACASSE, Germain et Yves Picard. « Présentation ». *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 23, n° 2-3, 2013, p. 7-14.

LAFORÉST, Thérèse, « L'exposition mondiale du cinéma d'animation », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 50, 1967, p. 61-63.

LAROUSSE, Passek. J.-L. (c2000). *Dictionnaire du cinéma*. Paris, In Extenso : Dictionnaire Larousse.

Le Petit Larousse. (2007). *Dictionnaire illustré*. Paris : Éd. Larousse.

LECLERC-CHEVRIER, Marie-Evelyne. (2008). *Modeler l'image et le mouvement en animation en volume: Quand la matière entraîne le corps dans une relation d'échange*. Thèse de maîtrise en arts et communication. Université Concordia. MR45469. Pro-Quest : 304478105. 112 P.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. (2006). *Le coffre à outils du chercheur débutant*. Montréal: Boréal. p. 165-180.

LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle, « Du territoire aux lieux de mémoire. Propositions pour une approche culturelle des expositions cinématographiques en France ». *Séminaire d'Histoire culturelle du cinéma*, IHTP-Paris 1, mars 2009, <hal-01059427>. 26 P.

LUCKERHOFF, Jason. (2006). « Vers une compréhension des déterminants de la fréquentation des musées d'art ». Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval. Dans le cadre du programme de maîtrise en communication publique pour l'obtention du grade de maître es arts (M.A.). 142 P.

MACEROLA, François. « Le contenu canadien de la production cinématographique et télévisuelle au 21<sup>e</sup> siècle : une question d'identité culturelle ». Hull, Québec : *Patrimoine canadien 2003; Sciences juridiques*. Pub. gouv. PGI (+CA1 CH44-29/2003)

MARSOLAIS, Gilles. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée : Origines du cinéma direct* (sur Dziga Vertov, Extraits). Laval : Éd. Les 400 coups. Catégorie Cinéma. 370 P.

MONTIMINY, Marie-Josée. « La Petite Vie fait son entrée au musée. » [En ligne] *Le Nouvelliste*. Section Arts et spectacles, 16 janvier 2013, « récupéré de » <http://www.lapresse.ca/le-nouveliste/arts-spectacles/201301/16/01-4611894-la-petite-vie-fait-son-entree-au-musee.php>. Page consultée le 12 octobre 2015

Musée Mc Cord Stewart. (2014-2015). *Rapport annuel*. Montréal : André Dupras Communications. 56 P.

Musée des Beaux-Arts de Montréal. [s.d.]. *Mission*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de <http://mbam.qc.ca/>

Musée Mc Cord Stewart. [s.d.]. *Mission*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de <http://www.musee-mccord.qc.ca>

Le Musée National du cinéma de Turin. [s.d.]. *Collections*. Consultée le 16 janvier 2016. Récupéré de <http://www.museocinema.it/collezioni.php>

Le Musée Pointe-à-Callière, Cité d'archéologie et d'histoire de Montréal. [s.d.]. *À propos; Mission*. Consultée le 3 février 2016. Récupéré de [www.pacmusee.qc.ca/fr/a-propos-de-pointe-a-calliere/organisation/mission-conseil-administration](http://www.pacmusee.qc.ca/fr/a-propos-de-pointe-a-calliere/organisation/mission-conseil-administration)

The Museum of the Moving Image. [s.d.]. *Collection*. Consultée le 16 janvier 2016. Récupéré de <http://www.movingimage.us/collection/>

The National Media Museum. [s.d.]. *Collection*. Consultée le 16 janvier 2016. Récupéré de <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/collection>

NGUYÊN-DUY, Véronique et Annie Côté. « La machine à broyer l'histoire ». Québec français, n° 94, 1994, p. 102-103.

PACI, Viva. (2007). *De l'attraction au cinéma*. Thèse de doctorat en littérature (cinéma et littérature). Université de Montréal. ISBN: 978-0-494-41902-1. 382 P.

PLAMONDON, Robin. « Collaboration entre le cinéma le CLAP et le Musée de la civilisation ». [En ligne] Québec : *Musée de la civilisation de Québec*. Publication officielle. (Mardi 17 juin 2014), Page consultée le 12 octobre 2015, récupéré de <https://www.mcq.org/fr/communique-presse?id=71646>

POURPOUR, Yannick, « Archéologie Cinématographique et Évolution des Standards Technologiques ». Paris : Université Paul Valéry – Montpellier III, 2011. *Art and art History French*. <tel-00705346>

PROVENCHER ST-PIERRE, Laurence. « Le contemporain : objet de collection et de réflexion dans les musées de société ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 7, n° 2, 2015, p. 19-30.

RIOU, Florence. « Le cinéma à l'Exposition internationale de 1937 : un média au service de la recherche scientifique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], No. 58 | 2009. URL : <http://1895.revues.org/3956>. P. 30-55

ROBERT, Marc-André. « Ouvrage recensé : PAGEAU, Pierre, *Les salles de cinéma au Québec*. (Québec, Éditions GID, 2009), 414 p. ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 64, n°3-4, 2011, p. 203-206.

ROBERT, Marc-André. « Un répertoire du cinéma mondial ». (Ouvrage recensé : HENRI-PAUL CHEVRIER, *Le cinéma de répertoire et ses mises en scène*, Québec, L'instant même, 2012, 341 pages). *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, vol. 7, n° 2, 2013, p. 27.

SADOUL, Georges. (1985) *Lumière et Méliès*. Paris : Éd. L'herminier. 229 P.

VALLÉ, Pierre. « Cinéma; Lieu de mémoire. » [En ligne]. *Le Devoir* (Québec) : Section Cinéma. (17 mars 2007). Page consultée le 3 octobre 2015, récupéré de Archives du Devoir 2002-2015, <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/135262/cinema-lieu-de-memoire>.

## ANNEXE

### LISTE DES DOCUMENTS VIDÉO POUR CHAQUE EXPOSITION

#### **I. Musée Pointe-à-Callières. Sur les traces d'Agatha Christie, du 8 décembre 2015 au 17 avril 2016, visitée le 7 avril 2016.**

Non-identifié. Description : Montage d'images d'entrevue et de films *Being Poirot*, Agatha Christie Ltd., sur télévision écran-plat avec casque d'écoute double (anglais, sous-titres français), couleurs, environ 3 min. en boucle.

Non-identifié. Description : Présentation des acteurs qui ont incarnés les personnages de la série d'Agatha Christie mettant en scène le personnage d'Hercule Poirot et ses protagonistes. Extraits de 4 épisodes : 1) Hercule Poirot (David Suchet) dans *Le vallon (The Hollow)*. Imavision. (ITV Studios Global Entertainment). (Français, sous-titres Anglais), 2) Miss Marple (Joan Hickson) dans *The Murderer at the Vicarage (L'Affaire Protheroe)*. British Broadcasting Corporation. (Anglais, sous-titres français), 3) Prudence et Bélisaire Beresford (Catherine Frot et André Dussolier) dans *Le crime est notre affaire*. Studiocanal (Français, sous-titres anglais), 4) Mrs. Oliver en compagnie d'Hercule Poirot dans *Cartes sur table*. Imavision. (ITV Studios Global Entertainment). (Français, sous-titres Anglais), couleurs, 7 min. en boucle.

*L'Orient-Express; luxe et volupté*, The British Museum, Rosalind Hicks, Simon Rice-Oxley, Archives CIWL: Wagons-Units Diffusion, Paris, couleur et noir et blanc, environ 3 min. en boucle.

*L'heure du thé*, The British Museum, Rosalind Hicks, Simon Rice-Oxley, Archives CIWL: Wagons-Units Diffusion, Paris, couleurs et noir et blanc, environ 3 min. en boucle.

*L'Orient express immortalisé par Agatha*, 1974, Sydney Lumet, Warner Brothers, couleurs, environ 6 min. en boucle.

*Dans un wagon-lit du crime de l'Orient-Express*, 1974, Sydney Lumet, Warner Brothers, couleurs, moins de 5 min. en boucle.

Non-identifié (Sans cartel). Description : David Suchet dans la série d'Hercule Poirot, *Meurtre en Mésopotamie*, projection en ambiance sombre avec sièges pour s'asseoir, couleurs, environ 10 min. en boucle.

*Max Mallowan poussant la voiture*, 1930, Syrie, Christie, Agatha (*Scènes sans doute tournées par Agatha*), Collection John Mallowan, Londres. *The Christie Archive Trust*. couleurs et noir et blanc, environ 4 min. en boucle

*Fouilles à Nimive*, 1931-1932, Irak, Royal Asiatic Society, Christie, Agatha. The British Museum/ Simon Rice-Oxley, noir et blanc, 16mm, environ 10 min. en boucle.

*Découvrez les origines de l'écriture*, Canada, Musée royal de l'Ontario, Toronto, Reichel, Clemens; conservateur adjoint au Musée royal de l'Ontario (narrateur), couleurs et noir et blanc, 2 min. 30 sec. en boucle.

*Fouilles à Chagar Bazar et Tell Brak*, 1938, Syrie, Christie Agatha. Hickson, Rosalind, Collection John Malloyan, Londres, couleurs et noir et blanc, environ 4 min. 13 sec. en boucle.

*Fouilles à Nimrud*, 1952-1957, Irak, Christie, Agatha, Collection John Malloyan, Londres. Couleurs et noir et blanc, moins de 10 min. en boucle.

*La chasse aux lions*, Australie, Melbourne Museum, couleurs, environ 2 min. 45 sec. en boucle.  
*A Greenway House en compagnie de Mathew Prichard, le petit-fils d'Agatha et de l'acteur David Suchet*. Agatha Christie Limited, couleurs et noir et blanc, 8 min. 37 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : « Regardez et écoutez le petit-fils d'Agatha Christie, Mathew Prichard, vous présenter Peter (...) *le chien le plus merveilleux de tous les compagnons* », Agatha Christie Limited, couleurs et noir et blanc, environ 3 min. 20 sec. en boucle.

*Extrait de The Mystery of Agatha Christie*, Agatha Christie Limited, noir et blanc, environ 0 min. 30 sec. en boucle.

**2. Centre Canadien d'Architecture. *L'architecture, autrement*, du 8 octobre 2015 au 10 avril 2016, visitée le 6 avril 2016. Commissariat: Giovanna Borasi**

*Montage des Blocs « Anchor »*, 2007, Canada, (Gracieuseté de Filmoption International, Richter, Graecia, couleurs, 5 min. en boucle.

*Chuck Hoberman faisant la démonstration des prototypes pliés*, vers 1990, États-Unis, «Extrait de matériel de diffusion»), Richter, Graecia, noir et blanc, 2 min. en boucle.

Non-identifié (Cartel manquant), Description : Archives vidéo de scène de guerre dans la nuit; feux d'artifices, étincelles et pointillés de lumière ou spot de lumière intense dans le noir, muet, couleurs, environ 5 min. en boucle.

*Take Part*, 1971-1974, États-Unis, Lawrence Halprin Collections, The Architectural Archives, University of Pennsylvania, couleurs et noir et blanc, environ 5 min. en boucle

*ADA*, 1986-1987, Avec l'aimable autorisation de Terunobu Fujimori, couleurs et noir et blanc, environ 5 min. en boucle.

*KOMMUNEN IN DER NEUEN WELT*, 1970-1971, *Ungers Archiv für Architekturwissenschaften* couleurs, environ 5 min. en boucle.

*DESIGN-A-TON (1/4)*, 25 avril 1976, États-Unis, Manuscripts and Archives, Yale University Library, couleurs, 19 min. 30 sec. en boucle.

*DESIGN-A-TON (2/4)*, 1978, États-Unis, Manuscripts and Archives, Yale University Library, couleurs, 58 min. 25 sec. en boucle.

*DESIGN-A-TON (3/4)*, 1980, États-Unis, Manuscripts and Archives, Yale University Library, couleurs, 58 min. 45 sec. en boucle.

*DESIGN-A-TON (4/4)*, 1979 États-Unis, Manuscripts and Archives, Yale University Library, couleurs, 58 min. 35 sec. en boucle.

*MULTIPLICITY (1/2) - Testimony from Solid Sea 01; the Ghost Ship*, 2002, Multiplicity, (Avec l'aimable autorisation de Multiplicity), noir et blanc, environ 12 min. en boucle.

*MULTIPLICITY (2/2) - Testimony from Solid Sea 01; the Ghost Ship*, 2002, Multiplicity, (Avec l'aimable autorisation de Multiplicity), couleurs, environ 12 min. en boucle.

*GLOBAL TOOLS*, 1976, Canada, CCA, noir et blanc, environ 8 min. en boucle.

*AMG*, 1976, (Avec l'aimable autorisation de Nicholas Negroponte), noir et blanc, 24 min. 33.sec en boucle.

*FORENSIC*, 2014-2015, Forensic Architecture (à partir d'images filmées par CNN et une caméra de surveillance), groupe de recherche sous la dir. de l'architecte Werzman, Eyal, couleurs et noir et blanc, 14 min. 44 sec. en boucle

*FORENSIC*, 2014-2015, Forensic Architecture, groupe de recherche sous la dir. de l'architecte Werzman, Eyal, couleurs et noir et blanc, «Neuf vidéos : durée totale de 18 min.» en boucle.

*FORENSIC*, 2013, Forensic Architecture, groupe de recherche sous la dir. de l'architecte Werzman, Eyal, couleurs et noir et blanc, 9 min. 55 sec. en boucle.

*Art Net / "Aiming to Miss"*, 20 novembre 1975, Londres, Royaume-Uni, Price, Cedric, Architectural Association Photo Library couleurs et noir et blanc, 59 min. 18 sec. en boucle.

*American Architecture, Now : Charles Moore*, 1980, New-York, États-Unis, Diamonstein-Spielvogel *Video Archives*, Duke University Libraries, Charles Moore interviewé par Diamonstein-Spielvogel, Barbaralee, couleurs, 56 min. 50 sec. en boucle.

*AD/AA/POLYARK*, 1971, Canada, Architectural Association Archives, couleurs et noir et blanc, 17 min. 26 sec. en boucle.

Non-identifié (Cartel manquant). Description : Vidéo documentaire sur la géographie, la faune, la flore et l'urbanité de la ville de Santorin en Grèce avec narrateur non-identifié. ( avec casque d'écoute individuel. français seulement), couleurs, plus de 25 min. en boucle.

*ANONYME CORPORATION*, 1990-2000, Canada, Anyone Corporation, Anyone Corporation fonds, CCA, couleurs et noir et blanc, environ 3 min. en boucle.

**3. Cinémathèque québécoise. *Secrets et illusions; La magie des effets spéciaux*, exposition permanente, visitée le 1er avril 2016. Commissariat: Éric Falardeau**

*Les effets spéciaux au Québec : une explosion de compétences*, Canada, Cinémathèque québécoise, couleurs et noir et blanc, 17 min. 18 sec. en boucle.

*Perspectives hybrides*, Extraits de *Piché : entre ciel et terre* (Sylvain Archambault, Québec/ Quebec, 2010), *The Lord of the Rings : The Fellowship of the Ring* (Peter Jackson, États-Unis – Nouvelle-Zélande/ USA – New-Zeland, 2001), *Capture de mouvements : Centre de Développement et de Recherche en Imagerie Numérique* (CDRIN, Rémy Lévesque), *The Lord of the Rings : The Two Towers* (Peter Jackson, États-Unis – Nouvelle-Zélande/ USA – New-Zeland, 2002), *Immortals* (Tarsem Singh, États-Unis/ USA 2011), *Le Gazon – making of* (production télévisuelle, Phylactère Cola, Québec/ Quebec, 2003), *Un cargo pour l'Afrique* (Roger Cantin, Québec/ Quebec, 2009), *Procédé H.E.L.P.* (Louise Lamarre), *The Matrix* (Andy et Lana Wachowski, États-Unis- Australie/ USA- Australia, 1999) et *2001 : A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, Angleterre – États-Unis/ England – USA, 1968). Canada, Cinémathèque québécoise, couleurs et noir et blanc, 5 min. 58 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : Section *Tireuse optique*, Les effets spéciaux comme la surimpression, la double-exposition, le travelling matte, fondus etc. qui ont été rendus possible grâce au dispositif de la tireuse optique. Canada, Falardeau Érik, (Crédits photographiques) Oxberry, Goatart, couleurs et noir et blanc, 5min. 04 sec. en boucle. Extraits de *The Invisible Man* (James Whale. États-Unis / USA, 1933), *The Ten Commandments* (Cecil S. DeMille, États-Unis/ USA, 1956), *Le cri de la nuit* (Jean Beaudry, Québec / Quebec, 1996), *Nosferatu* (F.W. Murnau, Allemagne/ Germany, 1922), *Avatar* (James Cameron, États-Unis – Royaume-Uni / USA – UK, 2009), *Mirror Mirror* (Tarsem Singh, États-Unis/ USA, 2012), *Maurice Richard* (Charles Binabé, Québec/ Quebec, 2005).

Non-identifié. Description : Section *Cache contre-cache*. Extraits *The Birds* (Alfred Hitchcock, États-Unis/ USA, 1963), *The Thief of Bagdad* (Michael Powell, Ludwig Berger et Tim Whelan, Royaume-Uni/ UK, 1940), *Mars Attack!* (Tim Burton, États-Unis/ USA, 1996), *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, États-Unis/ USA, 1903), *L'homme à la tête en caoutchouc* (Georges Méliès, France, 1901), *L'Inferno* (Giuseppe de Liguoro, Italie/ Italy, 1911), *Démo Roger Cantin* (Roger Cantin), *L'objet* (Roger Cantin et Danyèle Patenaude, Québec/ Quebec, 1984). Canada, (Crédits photographiques) Cinémathèque québécoise, couleurs et noir et blanc, 4 min. 12 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (*Effets optiques*). Les effets optiques grâce à la manipulation des prises de vues dans les films *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, États-Unis/ USA, 1968), *L'assassin jouait du trombone* (Roger Cantin, Québec/ Quebec, 1991), *Screamers* (Christian Duguay, Québec/ Quebec, 1995), *Marie-Antoinette* (production télévisuelle, Yves Simoneau et Francis Leclerc, France – Québec / France – Quebec, 2006), *Sky Captain and the World of Tomorrow* (Kerry Conran, États-Unis – Italie – Royaume-Uni/ USA – Italy – UK, 2004), *Source Code* (Duncan Jones, États-Unis/ USA, 2011). Canada, Cantin, Roger. [www.kiss.qc.ca](http://www.kiss.qc.ca), couleurs et noir et blanc, 4 min. 09 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : Section *Effets atmosphériques et pyrotechniques*. Les différents spécialistes interviewés expliquent diverses méthodes et dispositifs de prise de vue relativement aux effets spéciaux qui peuvent impliquer des dangers. (Interviewés) : Craig, Louis (superviseur en effets spéciaux). Murray, Guillaume (superviseur en effets spéciaux). Khanikian, Ara (compositeur numérique). Lévesque, Jacques (Directeur en Effets visuels). Tran, Duy (artiste généraliste sénior). Hall, Marc (Président d'Artifex Animation Studios) et Raymond, Pierre (Président d'Hybride). Canada, couleurs et noir et blanc, 5min. 09 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : Section *Animatronique*. L'utilisation de machinerie pour l'animation de marionnettes dans les films *Jurassic Park* (Steven Spielberg, États-Unis/ USA, 1993), *Gremlins* (Joe Dante, États-Unis/ USA, 1984), *Maelström* (Denis Villeneuve, Québec/ Quebec, 2000) et *Saint-Martyrs-des-Damnés* (Robin Aubert, Québec/ Quebec, 2005). Canada, couleurs et noir et blanc, 3 min. 20 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (*Textures et surfaces*). Les spécialiste du rendu de l'image Cantin, Roger (cinéastes). Landry «Carnior», Steve (cinéaste). Tran, Duy (artiste généraliste sénior). Hall, Marc (Président d'Artifex Animation Studios) expliquent les techniques et programmes numériques servant à rendre crédibles au grand-écran des surfaces de miniatures ou d'animations numériques allant de la tolle métallique à la peau dans les films *Gojira* (Ishiro Honda, Japon/ Japan, 1956), *Matusalem* (Roger Cantin, Québec/ Quebec, 1993), *Destination Saturne* (Carnior, Québec/ Quebec, 2002), *Plan 9 from Outer Space* (Ed Wood, États-Unis/ USA, 1959), *Destination Saturne – making of* (Carnior, Québec/ Quebec, 2002), *A Railway Collision* (Walter R. Booth, Royaume-Uni/ UK, 1900), *Young Sherlock Holmes* (Barry Levinson, États-Unis – Royaume-Uni/ USA- UK, 1985), *Barney's Version* (Richard J. Lewis, Canada – Italie/ Canada – Italy, 2010), *Spy Kids 2 : The Island of Lost Dreams* (Robert

Rodriguez, États-Unis/ USA, 2002) et *Source Code* (Duncan Jones, États-Unis/ USA, 2011). Canada, couleurs et noir et blanc, 4 min. 52 sec.

Non-identifié. Description : (*Animation de volumes et Modélisation et Animation 3D*). Les spécialistes interviewés, Cantin, Roger (cinéastes). Tran, Duy (artiste généraliste sénior). Goldman, C.J. (maquilleurs en effets spéciaux) et Khanikian, Ara (compositeur numérique) expliquent les diverses techniques de maquillage, montage et de prises de vues pour l'animation 3D et la modélisation d'images de synthèse dans les films *Jason and the Argonauts* (Don Chaffey, États-Unis/ USA, 1963), *Simon les nuages* (Roger Cantin, Québec/ Quebec, 1990), *Spider-Man 2* (Sam Raimi, États-Unis/ USA, 2004), *Spy Kids* (Robert Rodriguez, États-Unis/ USA, 2001), et *The Lord of the Rings : The Two Towers* (Peter Jackson, États-Unis – Nouvelle-Zélande/ USA – New-Zeland, 2002). Canada, (Crédits photographiques) Gracieuseté de la Ray & Diana Harryhausen Foundation couleurs et noir et blanc, 4 min. 15 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : Section *Prothèse et maquillage. (Morphose)*. Les spécialistes interviewés Tessier, Stéphane (maquilleur et prothésiste). Morot, Adrien (maquilleur en effets spéciaux). Goldman, C.J. (maquilleurs en effets spéciaux). Thivierge, Éric (maquilleur en effets spéciaux). Gosselin, Érik (maquilleurs en effets spéciaux). Khanikian, Ara (compositeur numérique) expliquent diverses méthodes de poses de prothèse, de maquillage et de programmation 3D afin de vieillir l'humain et créer de nouvelles espèces extraterrestres dans les films *Intolérance* (D. W. Griffith, États-Unis/ USA, 1916), *The Fly* (David Cronenberg, États-Unis/ USA, 1986), *Stephen King's Bag of Bones* (production télévisuelle, Mick Garris, États-Unis/ USA, 2011), *eXistenZ* (David Cronenberg, Canada – Angleterre – France/ Canada – England – France, 1999), *Crusing Bar* (Robert Ménard, Québec/ Quebec, 1989), *LOL :-)* (production télévisuelle, Pierre Paquin, François St-Amant et Stéphane Lapointe, Québec/ Quebec, 1010-2012), *Amadeus* (Milos Forman, États-Unis/ USA, 1984), *The Exorcist* (William Friedkin, États-Unis/ USA, 1973), *Hochelaga* (Michel Jetté, Québec/ Quebec, 2000), *Wollow* (Ron Howard, États-Unis/ USA, 1988) et *Terminator 2 : Judgement Day* (James Cameron, États-Unis/ USA, 1991). Canada, couleurs et noir et blanc, 5 min. 48 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Thomas Edison*). Extrait de *The Execution of Mary Queen of Scots*, 1895, États-Unis, Clark, Alfred, noir et blanc, 1 min. 13 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Georges Méliès*). Extraits de diverses productions de Georges Méliès, France, Méliès Georges, noir et blanc, 1 min. 34 sec. En boucle

Non-Identifié. Description : (Panneau : *Lindwood G. Dunn*). Extraits de 3 films : *Citizen Kane* (Orson Welles, États-Unis/ USA, 1941), *Flying down to Rie* (Thornston Freeland, États-Unis/ USA, 1933) et *The Thing from Another World* (Christian Nyby, États-Unis/ USA, 1951). Couleurs et noir et blanc, 1 min. 29 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Douglas Trumbull*). Extraits de 3 films : *A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, Angleterre – États-Unis/ England – USA, 1968), *Blade Runner* (Ridley Scott, États-Unis/ USA, 1982) et *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, États-Unis/ USA, 1977). Couleurs et noir et blanc, 1 min. 15 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Eugen Shufftan*). Extraits de 3 films : *Die Nibelungen* (Fritz Lang, Allemagne/ Germany, 1924), *Napoléon* (Abel Gance, France, 1927) et *Metropolis* (Fritz Lang, Allemagne/ Germany, 1927). Noir et blanc, 1 min. 29 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Ray Harryhausen*). Extraits de 3 films : *Earth vs. The Flying Saucers* (Fred F. Sears, États-Unis/ USA, 1956), *Jason and the Argonauts* (Don Chaffey, États-Unis/ USA, 1963) et *Clash of the Titans* (Desmond Davos, États-Unis/ USA, 1981). Couleurs et noir et blanc, 2 min. 23 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Willis O'Brien*). Extraits de films : *The Lost World* Harry O. Hoyt, États-Unis/ USA, 1925), *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, États-Unis/ USA, 1933) et *Mighty Joe Young* (Ernest B. Schoedsack, États-Unis/ USA, 1949). Noir et blanc, 1 min. 34 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Alexandre Ptouchko*). Extraits de 3 films : *Sadko* (Le tour du monde de Sadko / The Magic Voyage of Sinbad, Alexandre Ptouchko, URSS/ URSS, 1953), *Viy* (Konstantin Ershov et Georgi Kropachoyov, URSS/ URSS, 1967) et *Alye parusa* (Scarlet Sails, Alexandre Ptouchko, URSS/ URSS, 1961). Couleurs et noir et blanc, 1 min. 37 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Karel Zeman*). Extraits de 3 films : *Bláznova Kronika* (Chronique d'un fou/ A Jester's Tale, Karel Zeman, Tchécoslovaquie/ Czechoslovakia, 1964), *Na Komete* (L'arche de monsieur Servadac / On the Comet, Karel Zeman, Tchécoslovaquie/ Czechoslovakia, 1971) et *Vynález Zkázy* (L'invention diabolique/ The Fabulous World of Jules Verne, Karel Zeman, Tchécoslovaquie/ Czechoslovakia, 1958). Couleurs et noir et blanc, 1 min. 35 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Dick Smith*). Extraits de 3 films : *The Godfather* (Francis Ford Coppola, États-Unis/ USA, 1972), *Amadeus* (Milos Forman, États-Unis/ USA, 1984) et *The Exorcist* (William Friedkin, États-Unis/ USA, 1973). Couleurs et noir et blanc, 1 min. 11 sec. en boucle.

Non-identifié. Description : (Panneau : *Lon Chaney Sr.*). Extraits de films : *Oliver Twist* (Frank Lloyd, États-Unis/ USA, 1922), *The Hunchback of Notre-Dame* (Wallace Worsley, États-Unis/ USA, 1923) et *The Phantom of the Opera* (Ruper Julian, États-Unis/ USA, 1925). Couleurs et noir et blanc, 1 min. 05 sec. en boucle.

#### **4. Musée McCord. Dans l'oeil de Vittorio, du 25 septembre 2015 au 10 avril 2016, visitée le 30 mars 2016. Commissariat: Mark Choko**

*Animation pour le Festival Juste pour rire, 1986-1987, Canada, Fiorucci, Vittorio. T Boudreau, Paul Édouard. Fiori, Serge et Louis Saia. Thème du Festival Juste pour rire, reproduites avec l'aimable autorisation du Groupe Juste pour rire, d'Intermède Musique et des Éditions Rozon, couleurs, 2 min. 46 sec. pas en boucle.*

*Extrait du film Artists in Montreal, 1954, Canada, ONF, Palardy, Jean, couleurs et noir et blanc, environ 3 min. 16 sec. en boucle.*

*À cheval à Montréal, 1971, Canada, ONF, Hébert, Pierre. Animation à partir des dessins de Vittorio Fiorucci, dans Je chante à cheval avec Willie Lamothe de Jacques Leduc et Lucien Ménard. couleurs, 2 min. 33 sec. pas en boucle.*

*Entrevue de Vittorio par Christiane Charette, 2007, Canada, Cabine C, couleurs, environ 14 min. 15 sec. en boucle.*

*Extrait du film d'animation «La saison perdue», 2004, Canada, Galafilm Productions Inc. Vittorio Fiorucci, couleurs, 4 min. 21 sec. pas en boucle.*

**5. Musée McCord. Montréal, points de vue, exposition permanente, visitée le 30 mars 2016.**

*La mémoire des anges, 2008, Canada, ONF, Bourdon, Luc. Couleurs et noir et blanc, 80 min. 23 sec. en boucle.*

*Mont-Royal, oasis de verdure, 2011, Canada, Musée McCord, couleurs, 1 min. 55 sec. pas en boucle.*

*Expo 67, Terre des Hommes, 2011, Canada, Musée McCord, Vanlaethem, France, couleurs, 3 min. 18 sec. pas en boucle.*

*Rue Sainte-Catherine, 2011, Canada, Musée McCord. (Dispositif non-fonctionnel.)*

*Boulevard Saint-Laurent, corridor d'immigrants, 2011, Canada, Musée McCord, couleurs, 2 min. 45 sec. pas en boucle.*

*Le marché Maisonneuve, un modèle grandiose, 2011, Canada, Musée McCord, couleurs, 2 min. 20 sec. pas en boucle.*

*Le canal de Lachine, moteur économique, 2011, Canada, Musée McCord, couleurs, 2 min. 06 sec. pas en boucle.*

*La rue St-Jacques, Wall Street du Canada, 2011, Canada, Musée McCord, couleurs, 2 min. 53 sec. pas en boucle.*

*La place Royale, une vocation militaire et commerciale, 2011, Canada, Musée McCord, couleurs, 3 min. 03 sec. pas en boucle.*

*Le site Dawson, ancêtre d'un village iroquoien, 2011, Canada, Musée McCord, couleurs, 1 min. 53 sec.*

*La «Main», 2012, Canada, Marleau, Danielle, sous la dir. de Suzanne Sauvage et Sylvie Durand. Poisson, Stéphanie (gestion de projet). Blanchet, Anne-Marie (montage). Garneau, Jean (musique originale). Boudreault, Alexandre (caméra). Jacob-Roy, Justine (recherche), ONF. Collage d'extraits issus de 5 films provenant des archives de l'Office National du Film du Canada : *Adultes avec réserve... [Boulevard Saint-Laurent]*, 1962, Marc Beudet, Jack Zolov. Prod. ONF. *Boulevard, Saint-Laurent*, 2003, Philippe Falardeau, Isabelle Lavigne, Stéphane Thibault. Prod. Fair-Play. *Dimanche d'Amérique*, 1961, Gilles Carle, Prod. ONF. *La mémoire des anges*, 2008, Luc Bourdon, Prod. ONF. *Une rue de lait et de miel*, 1973, Albert Kish, Prod. ONF. couleurs et noir et blanc, 6 min. 03 sec. en boucle.*

**6. Écomusée du fier monde. À cœur de jour, exposition permanente, visitée le 7 avril 2016.**

*Points de vue sur le Centre-Sud 2011-2012*, 2011-2012, Canada, Les films du Tricycle Inc. Lambert, Lucie, couleurs, environ 9 min. 57 sec. en boucle.

*Points de vue sur le Centre-Sud, 2011-2012 - (2)*, 2011-2012, Canada, Les films du Tricycle Inc. Lambert, Lucie, couleurs, environ 9 min. 53 sec. en boucle

**7. Musée des Beaux-Arts de Montréal. *Pompéi*, du 6 février au 25 septembre 2016, visitée le 6 avril 2016. Commissariat: Laura Vigo, sous la direction de Paul Denis, conservateur adjoint au Musée royal de l'Ontario et avec la collaboration de Kate Cooper, Rechercheur associé au Musée royal de l'Ontario**

Non-identifié, Description : Projection au mur à l'extérieur de l'exposition. Décors animé; effet de volcan crachant de la fumée et fond d'affiche de l'exposition *POMPEII* en gros lettrage rougeoyant, à gauche et #MBAMPOMPEII en petit lettrage blanc à droite., couleur, montage en boucle.

Non-identifié. Description : Projection au sol, au centre de la pièce de la zone 3 de l'exposition. Décors animé; effet de bassin, jeu de pluie et d'eau avec sons d'eau qui coule doucement, qui dégouline. Dispositif complémentaire de la pièce no. 56 de l'exposition : *Statue de fontaine représentant un enfant et un dauphin. Marbre, Pompéi, maison des Peintres au travail. Naples, MANN.* « Cette statue et ce qu'elle représente sont signe de bon augure. (...) L'œuvre est une copie d'un modèle hellénistique et, malgré sa facture raffinée, elle pourrait avoir été produite en série. » image en négatif, noir et blanc, montage en boucle.

Non-identifié. Description : Projection au mur faisant face à l'entrée de la zone 5 de l'exposition. Décors animé; effet de nature, de végétation en plan d'ensemble avec fontaine qui coule à gauche et passage d'animaux mettant en vedette la statue d'une jeune femme agrafant son peplos au milieu de la zone 5 avec statues exposées de chaque côté et sons de vent qui souffle dans les arbres et cris d'oiseaux. La zone s'intitule *Le jardin enchanté.* « (...) Le jardin pompéien se définit par une interaction jouée entre le paysage, l'architecture, les jeux d'eau et de peinture. Réel ou peint, il crée un univers enchanté qui insuffle dans le quotidien une touche de surnaturel. » image en négatif, noir et blanc, montage en boucle.

Non-identifié. Description : Projection 360° sur les murs de la zone 6 de l'exposition. Décors animé; l'Irruption comme si on la vivait depuis l'intérieur d'une maison dont les murs s'écroule pour laisser voir au loin le volcan cracher le feu. Sons : aboiements, vent, tonnerre, écroulement. Dispositif autour de la pièce no. 97 de l'exposition : *Mosaïque au chien. Mosaïque, Pompéi, maison d'Orphée, Naples, MANN.* / Projection 360° sur les murs : Nuages sur ciel bleu, nuages sur ciel gris, plusieurs petits brasiers d'allumés, effets de volcan, décors qui s'écroule etc. Dans la salle intitulée *Le 24 août?* Et porte sur l'historicité de l'irruption en fonction des écrits, des résidus de végétaux trouvés et de la froide température supposée grâce à l'épaisseur des vêtements que portaient les Pompéiens. Tout porte donc à croire que l'irruption a d'avantage eu lieu en automne qu'en été, couleurs, environ 8 min. en boucle.

Non-identifié. Description : Projection au mur de gauche de la zone 7 de l'exposition, derrière 8 moulages en résine de corps carbonisés après l'éruption. Dans la salle intitulée *RAPITI ALLA MORTE*, *GIUSEPPE FIORELLI*, *MOULAGES HUMAINS* et *RÉCIT D'UN TÉMOIN* Son : musique douce (piano). Montage d'images tournées du volcan et des conséquences de l'éruption sur le territoire et la végétation. couleurs et noir et blanc, environ 10 min. en boucle.

*Eruption of Mt. Vesuvius! Castle Films, série. «The New Parade», Mars 1944, Castle W., Eugene, Stock footage supplied by Periscope Film LLC, noir et blanc, 9 min. 27 sec. en boucle*

Non-identifié. Description : Modélisation de l'évolution de l'éruption d'heure en heure. Projection au mur de la pièce de la zone 9 de l'exposition. Projection de type conventionnel avec sièges et ambiance sombre avec sons de tonnerre et du volcan en éruption, silences et vent, environ 8 min. en boucle.

