

1087244
A c l

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DU PAYSAGE COMME REGARD CRITIQUE SUR
LES MÉCANISMES DE LA MÉMOIRE ET COMME PRODUCTEUR DE FICTIONS, DANS
UNE PRATIQUE DE L'INSTALLATION VIDÉOGRAPHIQUE ET SONORE

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

PAR
DANIELLE RAYMOND

SEPTEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement mon directeur de recherche Mario Côté pour son enseignement, sa générosité, sa compréhension, sa disponibilité, et ses encouragements offerts tout au long de mon projet de maîtrise. Je remercie le Centre interuniversitaire en arts médiatiques (CIAM) et Martin Pelletier, de leur précieuse collaboration à la réalisation de mon projet d'exposition. Merci à Hexagram et Dan Nguyen pour leur appui technique. Je tiens à remercier aussi Barbara Wall pour sa présence attentive.

Merci aussi à Serge Moisan mon compagnon de tous les jours, pour sa présence, sa confiance, son génie technique et son soutien moral.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION 1	
CHAPITRE I	
ORIGINE DU QUESTIONNEMENT	3
1.1 Retour vers un récit impossible	3
1.2 Redécouverte des lieux et des voix d'enfance	4
1.3. L'installation <i>Entre St-Zotique et Bélanger</i>	4
1.4 La vidéo <i>Téléphone perdu</i>	7
1.5 Retour au vécu de l'expérience humaine	9
1.6 Mémoire et cerveau	10
1.7 Le rêve et la rêverie	12
CHAPITRE II	
FONCTIONS D'IMAGES : RAPPORT AUX ARCHIVES	15
2.1 Art et archives	15
2.2 Archives filmiques	17
2.3 Le dispositif diffuseur-capteur	18
2.4 Les archives sonores	21
2.5 Les archives photographiques	23
CHAPITRE III	
PAYSAGE MOBILE, PARCE QUE...	26
3.1 Autobiographie	27
3.2 Autofiction	29
3.3 La projection	31
3.4 Le récit	31
CONCLUSION	39
BIBLIOGRAPHIE	42

LISTE DES FIGURES

1.1 Solitudes urbaines : Entre St-Zotique et Bélanger, 2005, vue d'ensemble de l'exposition	6
1.2 Solitudes urbaines : Entre St-Zotique et Bélanger, 2005, détail de l'installation vidéographique et sonore	6
1.3 Le téléphone perdu, 2008, image tirée de la vidéo	8
1.4 Le téléphone perdu, 2008, image tirée de la vidéo	8
1.5 Le téléphone perdu, 2008, image tirée de la vidéo	8
1.6 Schéma des différents systèmes de mémoire	11
2.1 Le dispositif diffuseur-capteur, 2008, ébauche préparatoire du dispositif diffuseur-capteur	19
2.2 Le dispositif diffuseur-capteur, 2008, photographie du dispositif diffuseur-capteur	20
3.1 <i>Au début, les lucioles étaient dissipées</i> , 2009, photographie numérique	34
3.2 <i>Au début, les lucioles étaient dissipées</i> , 2009, photographie numérique	34
3.3 <i>À la plage, les fougères étaient ivres</i> , 2009, image tirée de la vidéo	35
3.4 <i>À la plage, les fougères étaient ivres</i> , 2009, Image tirée de la vidéo	35
3.5 <i>Au déjeuner, les colibris étaient bègues</i> , 2009, image tirée de la vidéo	36
3.6 <i>Au déjeuner, les colibris étaient bègues</i> , 2009, image tirée de la vidéo	36
3.7 <i>Au jeu, les criquets étaient sourds</i> , 2009, image de la vidéo	37
3.8 <i>Au jeu, les criquets étaient sourds</i> , 2009, image de la vidéo	37
3.9 <i>Au jeu, les criquets étaient sourds</i> , 2009, image de la vidéo	38
3.10 <i>Au jeu, les criquets étaient sourds</i> , 2009, image de la vidéo	38

RÉSUMÉ

Comment fonctionne la mémoire? Qu'est-ce qui influence son fonctionnement? Où se logent les souvenirs autobiographiques? Quelle place occupe l'image dans le rêve et la rêverie? Ces questions habitent le mémoire en recherche-crédation intitulé *La représentation du paysage comme regard critique sur les mécanismes de la mémoire et comme producteur de fictions, dans une pratique de l'installation vidéographique et sonore.*

Ce texte retrace le parcours de ma pratique artistique qui a conduit à la réalisation du projet d'installation vidéo et sonore intitulée *Paysage mobile, parce que...* présenté à la Maison de la culture Pointe-aux-Trembles, en collaboration avec le Centre Multimédia de l'Est de Montréal, du 16 avril au 17 mai 2009.

La rédaction de ce mémoire-crédation fut une occasion de poser un regard rétrospectif sur deux « œuvres clés » qui m'ont menée à la réalisation de ce projet. Dans un premier temps, je présente le rapport entre l'origine du questionnement, les idées et les concepts qui le sous-tendent. Dans un deuxième temps, j'aborde une réflexion sur le geste de récupération d'archives familiales et leur utilité en art. Comment faire vivre, revivre et survivre ces documents? Enfin, la présentation du projet d'exposition issu d'un travail d'« archéfiction », dont le terme est défini au chapitre trois, explore les notions telles que l'autobiographie, l'autofiction, la projection et le récit.

Cette pratique rejoint celle d'autres artistes en arts visuels tels Arthur Lipsett, Christian Boltanski, Michèle Waquant, Valérie Mréjen. Il en résulte des œuvres où le temps, la mémoire individuelle et collective dialoguent dans l'espace de projection sonore et visuelle d'un triptyque vidéo et d'une autre vidéo silencieuse dans laquelle un récit textuel se déroule.

INTRODUCTION

Parfois, j'aimerais bien oublier. Oublier tout, ma vie, mon enfance, les lieux où j'ai vécu, les vacances, les amis. Car, peu importe l'endroit où je vais, les gestes que je pose, et cela même dans les petites choses quotidiennes, les souvenirs me rattrapent constamment. Ils sont là. Peut-être sont-ils là depuis longtemps, profitant de la moindre inattention pour se faufiler, se manifester et me surprendre. Les souvenirs reviennent, ils me suivent et je ne peux leur échapper.

Puisé à même mon expérience personnelle, mon projet artistique s'inscrit dans cette démarche où j'ai entrepris il y a quelques années la recherche de mes racines biologiques. J'ai mis en place les morceaux de mon puzzle familial, ce qui m'a permis de construire un récit que je qualifierai d'autofiction. Suite à ce processus, j'ai entrepris de reconstituer de manière poétique, des souvenirs et de les offrir à ceux qui n'en ont pas, qui n'en ont plus ou qui en recherchent. Et pourquoi pas, pour ceux qui veulent tout oublier!

Mon projet de recherche a pris pour point de départ des films et des photographies d'archives familiales retrouvées ayant appartenu à mon père photographe. Je me suis appropriée ces documents pour créer des « *archéfictions* »¹ empreintes de souvenirs qui invitent à la rêverie.

Ma pratique artistique interroge la mémoire, l'autobiographie, l'autofiction et le récit. Durant la maîtrise, à travers mes recherches artistiques et théoriques, j'ai tenté d'explorer et d'approfondir ces pistes. Mon travail vidéographique manifeste avec ses images la résurgence de souvenirs aux creux d'espaces domestiques et paysagers. Parallèlement, les récits mis en oeuvre ouvrent sur des histoires imaginaires.

¹ Une vidéo dans laquelle des faits réels sont combinés à des reconstitutions, ou à des scènes imaginaires, où la narration est fragmentée, non linéaire, dans le but d'incliner à la rêverie. (Voir chapitre3 section 3.2)

Le mémoire-création présente d'un point de vue intimiste les réflexions entourant le geste de puiser dans les souvenirs d'enfance et d'en réveiller les affects.

Dans ce texte, le chapitre I aborde l'origine du questionnement et fait un retour sur la réalisation de deux œuvres décisives qui ont marqué par la suite mon travail de maîtrise ainsi que les considérations d'aspects scientifiques et épistémologiques encadrant la mémoire et la rêverie. Le chapitre II aborde la fonction des images en rapport aux documents d'archives familiales. Il recense les types d'archives utilisées pour le travail ainsi que la création et la conception du dispositif diffuseur-capteur utilisé pour les « archéfictions ». Le chapitre III est consacré à la présentation du projet d'exposition de fin d'études intitulé : *Paysage mobile, parce que ...*. Il s'agit d'une installation en deux volets : celle d'un triptyque vidéo accompagné d'une bande sonore spatialisée et celle d'une vidéo silencieuse. Les pensées du philosophe Jean-Jacques Wunenburger et Paul Ricoeur accompagnent mes réflexions. D'autres auteurs marquants, tels que Jacques Aumont en cinéma, Jean Cambier en neurologie, Gaston Bachelard en épistémologie, appuient et précisent mes affirmations. Pour étayer ces affirmations, des filiations artistiques sont établies avec le travail d'Arthur Lipsett, Christian Boltanski, Michèle Waquant et Valérie Mréjen.

CHAPITRE 1

ORIGINE DU QUESTIONNEMENT

1.1 Retour vers un récit impossible

Il y a quelques années, mon père a jeté une boîte aux ordures. Intriguée par le contenu de celle-ci, j'y ai trouvé des bobines de film, des photos et quelques objets hétéroclites que j'ai récupérés et rangés. Puis un jour, retrouvant cette boîte par hasard, je me suis intéressée à comprendre le travail de symbolisation que ces objets conservés permettraient d'opérer.

J'ai débuté la maîtrise dotée d'une banque d'images d'archives familiales. À l'époque, j'avais entrepris un projet de recherche en vidéo intégrant certaines séquences de ces archives, tout en ignorant où pourrait mener une telle entreprise. Je savais que les archives filmiques et photographiques, traces de divers événements familiaux généralement captées par des amateurs, deviennent des souvenirs plus ou moins vivaces que l'on conserve pour soi. Pourtant, ces images singulières étaient liées à une certaine histoire, à des affects autobiographiques et, surtout, pourvues d'un regard et d'un choix esthétique bien subjectif, celui de mon père, photographe. Il était un de ces hommes qui parlent peu. Il racontait en photo sa propre histoire; tel était le style de mon père. Il est bien question ici d'images renfermant des récits familiaux.

Mon expérience personnelle est indissociable de ma démarche artistique qui aborde une problématique axée sur la connaissance des mécanismes de la mémoire. Une réactualisation de ces souvenirs obéit sans doute à un désir inconscient de vouloir témoigner de la vie que j'ai vécue.

Mon parcours à la maîtrise m'a permis de dégager quelques pistes avec lesquelles j'allais poursuivre mes recherches. Les notions telles que l'autobiographie, l'autofiction et le récit se sont greffées aux réalisations en atelier, notions soulevant la problématique des mécanismes

de la mémoire et s'intéressant à « ce qui a été » dans un temps passé et ce qui « est raconté » dans un temps présent.

1.2 Redécouverte des lieux et des voix d'enfance

Enfant, j'ai été confiée à l'adoption. Dès l'âge de raison, mon histoire me fut racontée par mes parents. Comme le font la plupart des enfants, j'ai grandi dans ma famille adoptive en leur demandant fréquemment de me parler de mes origines. On m'a confié qu'enfant, j'étais douée d'une mémoire phénoménale. Peut-être avais-je ainsi voulu dresser ma mémoire, la dompter, en réaction à la perte de tous les souvenirs de ma petite enfance? Je me rappelle qu'enfant, je m'efforçais de me souvenir de tout, d'accumuler des images de lieux et de gens, des paroles et des informations. Je me disais que plus tard j'en aurais besoin, au cas où il me serait utile de raconter à mon tour ma propre histoire, pour détricoter cet écheveau complexe de filiations.

J'aspirais à comprendre ce que signifiait cet intérêt presque obsessionnel pour les documents d'archives. En m'appropriant ces « pellicules trouvées » tournées en 8 mm datant des années 50-60, j'ai pris conscience de leur importance. Ces documents d'archives, tous filmés par mon père lors d'événements familiaux tels que les pique-niques, les vacances, comportaient aussi des scènes d'un film de fiction qu'il avait créé avec des amis acteurs. Pour moi, ces images jouent sur deux plans: soit la preuve d'un passé, d'où la valeur documentaire rattachée à un réel; et le déclencheur de rêveries présentes conduisant à la création de nouveaux récits fictionnels.

1.3 L'installation *Entre St-Zotique et Bélanger*

Je vais d'abord effectuer un retour sur la réalisation de deux œuvres décisives qui ont marqué par la suite mon travail de maîtrise. Je porte un intérêt particulier à contempler et à marcher dans les boisés, près des cours d'eau, dans les parcs et les jardins.

Je capte périodiquement les images dans les lieux où je déambule et dans lesquels je cherche les traces d'une histoire perdue. Dans ces images, on peut voir un parcours, une marche, une

attente, un moment contemplatif. Reconnaissant que la marche est un des moyens favorables pour déclencher les monologues intérieurs, les souvenirs et les rêveries, je désirais peut-être ainsi mieux comprendre le sens de mes réalisations antérieures liées à la marche et aux déambulations dans le paysage comme des actions métaphoriques de cette quête de la mémoire.

Un jour, me promenant sur la rue Saint-Denis à Montréal, j'ai longuement parcouru le segment entre les rues St-Zotique et Bélanger. Devant un défilé de maisons toutes bien enlignées, j'ai reconnu celle de mon enfance. Je me suis assise sur les escaliers tout en observant le balcon et me suis rappelée qu'il avait jadis été utilisé comme lieu de rencontres. Une question surgit alors : si je pouvais entendre les voix des gens, que diraient-elles aujourd'hui?

C'est dans cet esprit que j'ai construit des boîtes aux lettres pour l'installation audio et vidéo *Entre St-Zotique et Bélanger* (Salle Alfred-Pellan, 2005) : 16 boîtes aux lettres disposées aux murs de la galerie, dans un espace corridor en forme de « L ». Le visiteur pouvait les ouvrir et écouter les sons provenant d'un petit haut-parleur dissimulé dans la boîte.

Des sons appartenant à l'univers domestique étaient diffusés de l'intérieur. Le montage sonore était constitué de sons captés au cours des différentes activités domestiques, tels des bruits de pas et d'appareils ménagers, des tintements de vaisselle, de la musique et des voix d'émissions radiophoniques.

Au bout de ce couloir en « L » (Figure 1.1, 1.2), un moniteur était installé. Une séquence, me montrant assise sur les marches de la maison, accueillait le visiteur. Ce dernier déclenchait un détecteur de mouvement activant la diffusion d'une autre séquence intitulée : *Suite pour balcon*, un montage de scènes tirées des archives familiales tournées par mon père devant la même maison. Les visiteurs regardaient les gens entrer et sortir de la maison, s'asseoir, flâner, attendre sur le balcon et parfois s'adresser à la caméra.

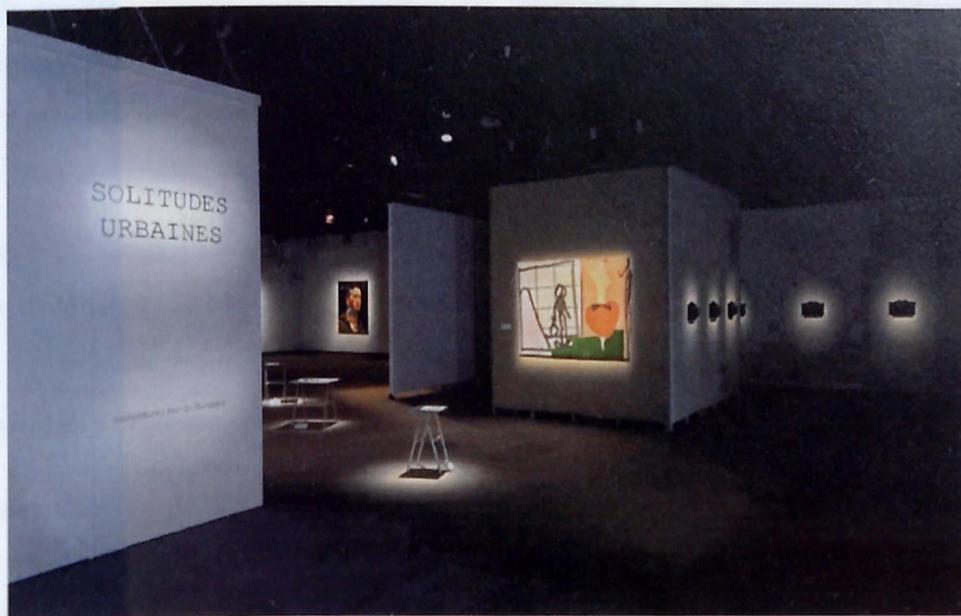


Figure 1.1 *Solitudes urbaines : Entre St-Zotique et Bélanger*, 2005

(Photo G. L'Heureux)

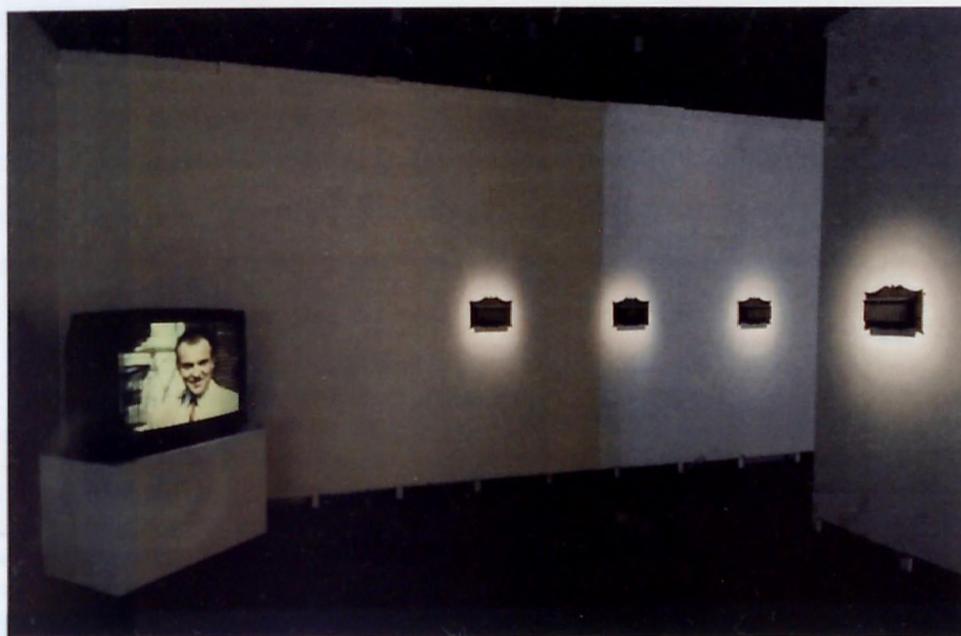


Figure 1.2 *Solitudes urbaines : Entre St-Zotique et Bélanger* (détail), 2005

(Photo G. L'Heureux)

L'intérêt que je porte aux archives retrouvées est motivé par la distance et l'étonnement ressentis devant ces images. Dans ce lot, certaines séquences ont été tournées avant même mon arrivée dans ma famille. Il y a des gens que je n'ai jamais connus. Cependant, ces images me sont familières parce que je reconnais les lieux, ayant vécu à cet endroit.

La mémoire emmagasine dans des réseaux, la trace de nos perceptions et de nos actions. Le médium de la vidéo semble convenir d'une manière fine à l'expression de ces traces.

1.4 La vidéo *Téléphone perdu*

Avec la réalisation de *Téléphone perdu*, une vidéo tournée avec un téléphone cellulaire (FNC-Lab, monobande, 2008), nous assistons au récit invraisemblable d'une femme découvrant un téléphone oublié sur un banc de parc. À l'aide des indices stockés en mémoire dans l'appareil, la femme tente de retracer le propriétaire du téléphone (Figure 1.3, 1.4, 1.5). Tout au long du parcours, qui nous semble désorganisé, nous subissons une perte des repères.

C'est le début de mon intérêt pour la narration en intégrant des notions liées à la mémoire. Il s'installe une volonté d'intégrer la parole aux bruits et à la musique déjà présente dans les réalisations antérieures.

Au cinéma, il arrive souvent d'entendre un narrateur raconter une histoire linéaire qui a lieu dans un temps antérieur au récit. De mon côté, je veux fragmenter le récit et l'insérer dans un temps discontinu faisant alterner le passé avec le présent. Jacques Aumont dans *L'Esthétique du film* (1983) traite de la narration et de la fonction du narrateur :

[...] le narrateur sera donc le réalisateur, *en ce qu'il choisit* tel type d'enchaînement narratif, tel type de découpage, tel type de montage, *par opposition à d'autres possibilités* offertes par le langage cinématographique. La notion de narrateur, ainsi étendue, n'exclut pas pour autant l'idée de *production* et d'invention : le narrateur produit bel et bien un récit ou certaines constructions d'intrigue. Mais cette production et cette invention ne naissent pas *ex nihilo* : elles se développent en fonction de figures déjà existantes, elles consistent avant tout en un travail sur le langage. (Aumont, 1983, p.78)



Figure 1.3 *Le téléphone perdu*, 2008



Figure 1.4 *Le téléphone perdu*, 2008



Figure 1.5 *Le téléphone perdu*, 2008

Pour Jacques Aumont, narrer consiste d'abord à relater un événement, qu'il soit réel ou imaginaire. Le déroulement de cette histoire dépend entièrement de la personne qui la raconte parce qu'elle peut recourir à différentes stratégies pour capter l'attention du spectateur.

La narration inclut l'acte de narrer et la situation dans laquelle s'inscrit cet acte. Aumont soutient l'idée que dans la littérature, le texte narratif n'est formé que du langage et prend en charge l'histoire à raconter.

Au cinéma, la création d'une fiction est effectuée par la présence de l'image associée à la parole, aux mentions écrites, aux bruits et à la musique qui rendent l'organisation du récit filmique plus complexe. Dans la fiction, le récit peut être une construction non linéaire faite d'annonces, de rappels, de correspondances et de sauts bref, un réseau dont chaque élément narratif peut se configurer en différents agencements.

Un tel mécanisme correspond au désir de joindre à l'image un récit qui fonctionnerait sous le mode du collage. Avec cette idée, je m'approprie dorénavant des archives d'émissions radiophoniques, j'insère des phrases évocatrices afin d'ouvrir l'histoire à plusieurs interprétations et j'y ajoute des bruits afin de construire un environnement sonore.

1.5 Retour au vécu de l'expérience humaine

Lors de promenades, j'ai souvent réfléchi à la mémoire et à l'oubli en revivant des souvenirs qui m'emmenaient parfois dans un imaginaire décousu et fragmenté. Je me suis interrogée sur ce que signifiait le geste de puiser dans mes souvenirs, de revivre des impressions ainsi que les affects de l'enfance. Je crois que le temps de l'enfance est riche en événements que nous vivons tout simplement sans pouvoir les identifier clairement comme des expériences marquantes. Ces expériences prennent leur sens véritable qu'après coup, en fonction du rôle qu'elles ont joué dans notre existence. On se rappelle plus facilement des événements marquants que ceux plus anodins, pour reprendre l'expression de Nietzsche, « portés sur des pattes de colombe », mais qui ont parfois une incidence cruciale. C'est dans l'après-coup que les événements nous apparaissent saisissants parce qu'ils ont ouvert une nouvelle brèche dans notre vie.

Je n'avais aucune attente lors du visionnement des archives. Ces images ne vivaient pas dans mon présent et je les voyais avec un regard neuf. J'avais sous les yeux des indices, des parcelles de vies qui avaient influencé la mienne. Des souvenirs de mon enfance ressurgissaient, à différentes intensités, et d'une façon paradoxale je me questionnais sur ce qu'il en était du caractère durable des souvenirs d'enfance et de leur fragilité. Archives familiales chargées d'affects, les images défilant manifestaient alors des potentiels d'histoire. L'enfance étant par excellence le lieu des impressions premières, ces dernières ressenties nous ramènent à la sensation de la découverte, de la première impression qui fait image.

1.6 Mémoire et cerveau

L'enfance offre aussi des repères concrets pour fabriquer des rêveries faites d'aventures et de hasard, pour ressentir des états de bien-être éphémères conservés dans une certaine forme de permanence. En ramenant au présent l'intention de me souvenir de tout, tel que je me le proposais enfant, j'ai pu comprendre que je transférais cette intention dans mon travail en étant à la recherche d'images dont j'étais sensible et qui déclenchaient souvenirs et rêveries.

Cet intérêt pour la mémoire m'a conduit vers des auteurs spécialisés en neuropsychologie. Ainsi on apprend que dans la mémoire à long terme on distingue la mémoire procédurale et la mémoire déclarative (Figure 1.6). La mémoire déclarative comprend la mémoire sémantique et épisodique.

La mémoire sémantique réunit ce que nous savons en ayant oublié quand et comment nous l'avons appris. C'est le savoir-faire, l'usage de la langue, le maniement des concepts et l'ensemble des acquisitions didactiques.

La mémoire épisodique se définit comme un système d'enregistrement, de stockage et de récupération des événements personnellement vécus et situés dans leur contexte spatial et temporel d'acquisition. Leur rappel, facilité par des indices visuels, olfactifs ou auditifs, réveille l'état affectif de l'expérience première.

Le cerveau présente deux hémisphères. L'hémisphère gauche nomme les objets et les êtres; il enregistre les événements sous forme d'histoires. L'hémisphère droit connaît les objets et les

êtres d'après les relations qu'ils développent avec le sujet; sa mémoire est imagée. Les deux hémisphères participent ensemble au jeu de la mémoire.

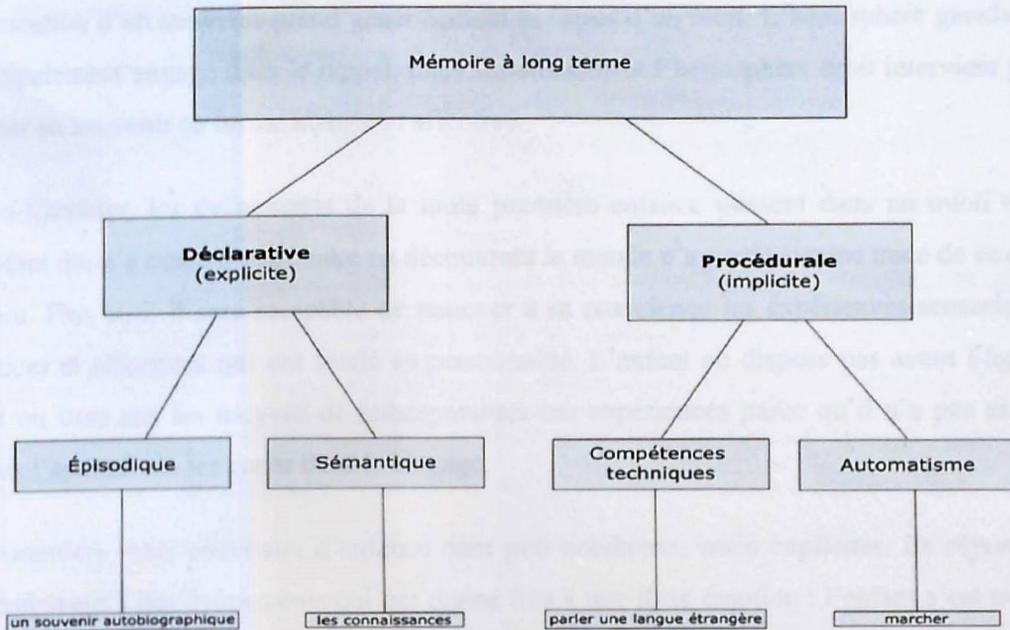


Figure 1.6 Les différents systèmes de mémoire

Dans le livre *La Mémoire*, l'auteur Jean Cambier donne une description du mode de fonctionnement des deux hémisphères du cerveau.

L'hémisphère gauche qui prend en charge le langage et est particulièrement sensible à une succession d'informations qui se déroulent dans le temps. Il découpe ces informations en symboles verbaux, assignant ainsi un nom à chaque objet (analogique). Il classe les objets par catégories sémantiques, le chien avec les animaux, le fusil avec les armes, le chasseur avec le pêcheur (catégoriel), son fonctionnement obéit à la structure du discours (logique), ses élaborations sont l'aboutissement d'une déduction formelle (déductif), il s'attache à la signification individuelle de chaque composante de la situation (dénotatif).

L'hémisphère droit traite dans l'instant de la totalité des informations telles qu'elles sont réparties dans l'espace (visuo-spatial). Il traite ces informations comme un ensemble (synthétique) sans s'attacher à la signification individuelle de chaque élément, le chien est classé avec le fusil et avec le chasseur sous le signe d'une action (pragmatique). Il échappe à la logique du discours, pour valoriser des rapprochements fortuits (intuitif) et il est enclin aux comparaisons et aux métaphores (connotatif). (Cambier, 2001, p.44)

L'évocation d'un souvenir prend généralement la forme d'un récit. L'hémisphère gauche est principalement engagé dans le rappel, mais simultanément l'hémisphère droit intervient pour donner au souvenir sa forme imagée et affective.

Selon Cambier, les événements de la toute première enfance glissent dans un oubli total. L'enfant qui n'a cessé d'apprendre en découvrant le monde n'a gardé aucune trace de ce qu'il a vécu. Plus tard, il sera incapable de ramener à sa conscience les expériences sensorielles, motrices et affectives qui ont fondé sa personnalité. L'enfant ne dispose pas avant l'âge de deux ou trois ans les moyens de conceptualiser ses expériences parce qu'il n'a pas encore acquis l'aptitude de les coder dans le langage.

Les premiers vrais souvenirs d'enfance sont peu nombreux, mais explicites. Ils répondent généralement à des événements qui ont donné lieu à une forte émotion : l'enfant s'est trouvé perdu sur une plage, le souvenir d'un accident, de la mort d'un proche ou de la perte d'un animal familier.

Dans mon travail en vidéo, je reprends dans mon propre langage des souvenirs dont les mécanismes de rappels sont manipulés en superposant différentes temporalités. Je tente d'insuffler une part de poésie aux images en invitant le spectateur à la rêverie.

1.7 Le rêve et la rêverie

Le philosophe Jean-Jacques Wunenburger, dans son livre *Philosophie des images*, traite de la typologie des images qui se forment dans la conscience selon le temps présent, passé et futur. Il distingue « la famille » des images sous une triade primitive : l'image perceptive, l'image mnésique et l'image anticipatrice.

L'image perceptive est cette image jumelée à une représentation permettant à la conscience de se rapporter à la chose même en sa présence ou en son absence.

L'image mnésique devient souvenir. Wunenburger catégorise ces images comme « image inconsciente » ayant différents modes d'existence. Il y a des images de rêve nocturne, de rêve lucide au moment de l'état d'endormissement, des images de rêverie éveillée, des images de souvenirs ou de perceptions.

L'image anticipatrice, aussi rationnelle qu'elle puisse être, met en jeu une part d'imagination qui fonctionne comme une prévision de ce que l'on attend de l'avenir.

Au cours du temps, le souvenir a été compris de différentes manières : comme une image affaiblie, conservée d'une manière intacte dans une zone mystérieuse de la conscience ou reconstruite au présent à partir d'informations déposées sur un support mnémonique. La fonction de rétention d'un souvenir serait liée à une organisation faite de systèmes structurant les souvenirs, ces structures se regrouperaient selon des « modules hiérarchiques, où la verbalisation joue un rôle de fixation et d'embrayage ». (Wunenburger, 1997, p. 31).

Pour la psychanalyse, et selon son fondateur Sigmund Freud, l'image est à penser comme une « représentation libre de toute cohérence syntagmatique et dont l'économie est placée sous le seul principe du plaisir-déplaisir » (Wunenburger, 1985, p. 38).

D'une part, la forme la plus connue et accessible est l'image onirique qui surgit quand la conscience est endormie. Cette image produite pendant le sommeil règle de façon psychique les représentations et les affects. Le rêve nous indique de prendre en compte une série d'images qui échappent à notre contrôle. La psychologie les considère très significatives parce qu'elles sont porteuses d'une grande vitalité.

D'autre part, l'épistémologue Gaston Bachelard, privilégie les images de la rêverie éveillée, qui profite du dynamisme de l'esprit rêveur, mais qui est présent lors de la perception, alors que le rêve nocturne fait subir au rêveur des images désorganisées sans lien apparent. Bachelard avance que :

Dans la vie nocturne, il est des profondeurs où nous nous ensevelissons, où nous avons la volonté de ne plus vivre. En ces profondeurs, intimement, nous frôlons le néant, notre néant. [...] Tous les effacements de la nuit convergent vers ce néant de notre être. À la limite, les rêves absolus nous plongent dans l'univers du Rien. (Bachelard, 2005, p.125)

Pour lui, la différence entre le rêve nocturne et la rêverie relève de la phénoménologie. Alors que le rêveur de la nuit est comparé à une ombre quelconque qui erre, le rêveur de rêveries exerce une activité onirique dans laquelle il est conscient et présent à sa rêverie. Même quand la rêverie donne l'impression de fuite hors du temps et du lieu, le rêveur de rêveries sait qu'il s'absente pour un moment.

La rêverie agence des images sensibles, ce peut être des couleurs, des parfums, mais ces images ont la particularité de nous ouvrir à la délicatesse, à la générosité, à la compassion, en fait à tout ce qui peut naître dans une âme humaine. Elle donne l'opportunité au rêveur de créer en toute liberté, en dehors de toute censure, des images qui lui plaisent. Soudain, une image se présente, nous retient et nous révèle les subtilités de sa poésie.

En tant qu'artiste pratiquant la vidéo, il est intéressant de me situer dans le mouvement des nouvelles narrations. Sans aucune prétention ou désir de m'inscrire dans un discours neuropsychologique ou épistémologique, ces disciplines sont pour moi un univers qui me permet d'aborder les diverses activités effectuées par la mémoire. Dans ma pratique, les déambulations dans le paysage ont fait une place aux souvenirs autobiographiques. Ceci m'a permis de consolider un sentiment d'identité et de continuité. Dans le projet de récupération des archives familiales décrit au chapitre suivant, on verra comment le geste d'appropriation des ces documents m'a amené à la création des « souvenirs ».

CHAPITRE II

FONCTIONS D'IMAGES : RAPPORT AUX ARCHIVES

L'archive se présente ainsi comme un lieu physique qui abrite le destin de cette sorte de trace que nous avons soigneusement distinguée de la trace cérébrale et de la trace affective, à savoir la trace documentaire. Mais l'archive n'est pas seulement un lieu physique, spatial, c'est aussi un lieu social. (Ricoeur, 2000, p. 210)

Ce chapitre présente le travail de recherche-crédation élaboré à partir de documents d'archives familiales retrouvées. En parallèle, des filiations artistiques ont été mises en relation avec cette démarche. À cette étape du travail, s'approprier d'un corpus d'images trouvées suscitait des questionnements : comment faire vivre, revivre, survivre ces documents ?

2.1 Art et archives

Une société peut être documentée par les moyens de production et les modalités de représentation de l'art. L'art reflète ce dont la société veut ou peut se souvenir. Dans l'article présenté dans la revue électronique *.dpi* du Studio XX : *Documenter l'oubli, art et archives aujourd'hui*, la rédactrice invitée et auteure Émilie Houssa soutient que l'art documente une société par ce qu'il représente, problématise et archive ce qui est mis en lumière ou laissé dans l'ombre que ce soit des gens, des idées ou des œuvres.

Nos sociétés se construisent sans cesse contre l'oubli, par trop d'oubli. Laisser une trace sur la surface de la terre pour imprégner la mémoire d'une collectivité, se souvenir aussi, se souvenir tout le temps, des belles choses et des crimes inhumains et oublier. L'oubli construit nos sociétés, nos mémoires, nos mythes car il en est peut-être la peur fondamentale, la perte radicale, mais aussi le moteur nécessaire. (Houssa, novembre 2008)

Durant les années 1950 et 1960 naît une pratique cinématographique réalisée à partir d'éléments trouvés appelée le *found footage*. Cette pratique trouve son fondement à partir d'un travail d'images, de sons ou de séquences préexistants.

Elle permet de sortir un évènement de son contexte pour interroger son histoire. Le *found footage* est une sorte de « patchwork visuel » (Houssa, novembre 2008) qui offre un point de vue original sur un évènement en mettant en scène le médium lui-même.

Dans l'article du magazine *Esse arts + opinions : Reconfiguration du cinéma de films trouvés* de l'automne 2008, l'auteur Pierre Rannou reconnaît que l'utilisation de pellicules trouvées amène à penser la réalisation de films en termes de travail de récupération. Les films créés prennent appui sur les images récupérées pour se construire.

Il présente le cinéaste Arthur Lipsett comme un des pionniers du *found footage* au Canada. Au début des années 1960, Lipsett commence à réaliser des collages cinématographiques en utilisant des éléments sonores et visuels trouvés dans les salles de montage et les voûtes de l'Office national du film du Canada (ONF).

Son premier film *Very Nice Very Nice* (1961), un collage expérimental, consiste en un montage d'images fixes et d'expériences sonores. Les images utilisées sont des photographies de magazines, des photographies prises par Lipsett lors de voyages à New York, Paris et Londres, de la pellicule empruntée à l'ONF et des bruits enregistrés.

L'un de ses films les plus connus est *Fluxes* (1968). Dans un passage, le cinéaste a utilisé les images du procès d'Adolf Eichmann, instigateur nazi de «la solution finale», invité à prêter serment. Lipsett a substitué à la voix d'Eichmann celle d'un personnage de comédie de situation qui demande : est-ce sérieux? L'ensemble apparaît comme une mise en scène burlesque. Cet artiste aborde de façon personnelle le film d'appropriation en introduisant un niveau d'humour teinté d'ironie. En fait, ses films montrent comment l'image et le son peuvent être fusionnés dans une forme globale à partir de fragments mis au rebus pour en faire une œuvre autonome.

Pour ma part, les pellicules d'archives familiales tournées par mon père et retrouvées me fournissent un matériel foisonnant d'histoires à redécouvrir et à réinventer. Les scènes tournées avec un certain esthétisme lié à la publicité et à la télé des années soixante ont été étonnamment préservées compte tenu de leur entreposage inadéquat. Je me suis appropriée ce

found footage pour construire une histoire poétique faite de rappels, de recoupements et d'évocations.

2.2 Archives filmiques

Poursuivant l'exploration des moyens formels évoquant les mécanismes de la mémoire, je m'étais affairée à photographier divers objets contenus dans la boîte retrouvée. Cette boîte renfermait une ancienne balance à plateaux utilisée en laboratoire de photographie qui servait à peser les ingrédients composant le révélateur, une caméra, un appareil polaroïd, un posemètre, etc. Je les ai aussi filmés avec pour seul éclairage une lampe de poche frontale, du type utilisé en spéléologie, fixée au-dessus de la lentille de la caméra. Filmer dans l'obscurité me semblait être le contexte idéal d'accueil des images souvenirs, une façon de faire surgir de l'obscurité les images enfouies.

Au même moment, j'ai la chance de voir l'œuvre *Eternal sunshine of the spotless mind* (2004) du réalisateur Michel Gondry et d'en être profondément touchée. Ce film relate un temps dans la vie d'un jeune célibataire plutôt timide qui s'est engagé avec enthousiasme dans une aventure amoureuse avec une femme imprévisible. Or, voilà que, du jour au lendemain, celle-ci agit comme si elle ne le reconnaissait plus. La jeune femme a fait alors appel à un spécialiste du lavage de cerveau pour qu'il efface de sa mémoire toute trace du jeune homme et de la relation qu'ils ont vécue ensemble. Le cœur brisé, celui-ci décide à son tour de subir le même lavage de cerveau. Mais pendant que les deux assistants du spécialiste procèdent durant la nuit à cette délicate opération, divers incidents viennent perturber leur travail. Même plongé dans un profond sommeil, le jeune homme en vient à remettre en question sa décision d'éradiquer l'amoureuse de son esprit et cherche alors à se réfugier avec elle dans des recoins secrets de sa mémoire.

Ce qui me frappe dans ce film, c'est la tension créée par la pulsion vive du jeune homme de sauvegarder quelques bribes de souvenirs malgré la puissance destructrice du traitement. Dans une scène tournée en semi obscurité, on voit le jeune homme tenter de rejoindre son amie de cœur dans les lieux où ils avaient passé de bons moments ensemble. Malheureusement, ils doivent fuir en catastrophe les lieux qui s'effondrent impitoyablement

derrière eux. De plus, certaines scènes aux aspects d'un rêve nous donnent l'impression de déambuler au milieu du paysage mental des personnages.

Dans la brièveté d'un moment éclairant, les grandes lignes de mon projet de création sont mises en place. Il devenait évident pour moi de tourner les scènes de ce projet dans l'obscurité. La caméra capterait une projection de scènes d'archives sur des surfaces accidentées, dans un espace domestique ou à l'extérieur. Je me voyais filmer sur diverses surfaces, faisant usage d'espaces restreints tels, des tiroirs, des placards et sous les lits, ainsi que des espaces plus vastes comme les corridors, les murs extérieurs et les sous-bois.

2.3 Le dispositif diffuseur-capteur

Pour mettre en œuvre ce procédé, j'ai créé et conçu un dispositif inusité articulant une caméra et un appareil projecteur vidéo (Figure 2.1) que j'ai appelé : appareil « diffuseur- capteur ». La fonction de diffusion de ce dispositif consistait en un système de projection. Le système est constitué d'un appareil projecteur vidéo qui diffuse des images d'archives. Le projecteur est raccordé à un mini lecteur enregistreur vidéo numérique. La fonction de captation du dispositif consiste en un système d'enregistrement dont l'appareil est tout simplement une caméra vidéo numérique.

Le dispositif diffuseur-capteur a été confectionné à partir de la récupération de pièces existante, et de pièces neuves adaptées au besoin. Par exemple, des têtes rotules, utilisées sur les trépieds de caméra, ont servi de système axial pour le projecteur et la caméra. Certaines pièces simples comme des tiges et des petites plaques faites de feuille d'aluminium sont venues alléger le poids de la structure mobile du dispositif.

Le projecteur ancré sur une tête pivotante permet une flexibilité de la projection dans différents angles. Aussi positionné et ancré à une tête pivotante juste au-dessus du projecteur, le dispositif de captation est muni d'une lentille à grand angle ajustable. Les deux appareils, projecteur et caméra sont montés ensemble, mais gardent leur mobilité l'un par rapport à l'autre.

De plus, ce dispositif a été conçu pour être porté sur la poitrine, ancré à une veste harnais qui est attaché aux épaules et à la taille (Figure 2.2). Il permet de déambuler dans l'espace à filmer ou encore de le fixer à un trépied pour plus de stabilité lors de la captation.

Voici un dessin technique du dispositif diffuseur-capteur conçu pour le travail vidéographique.

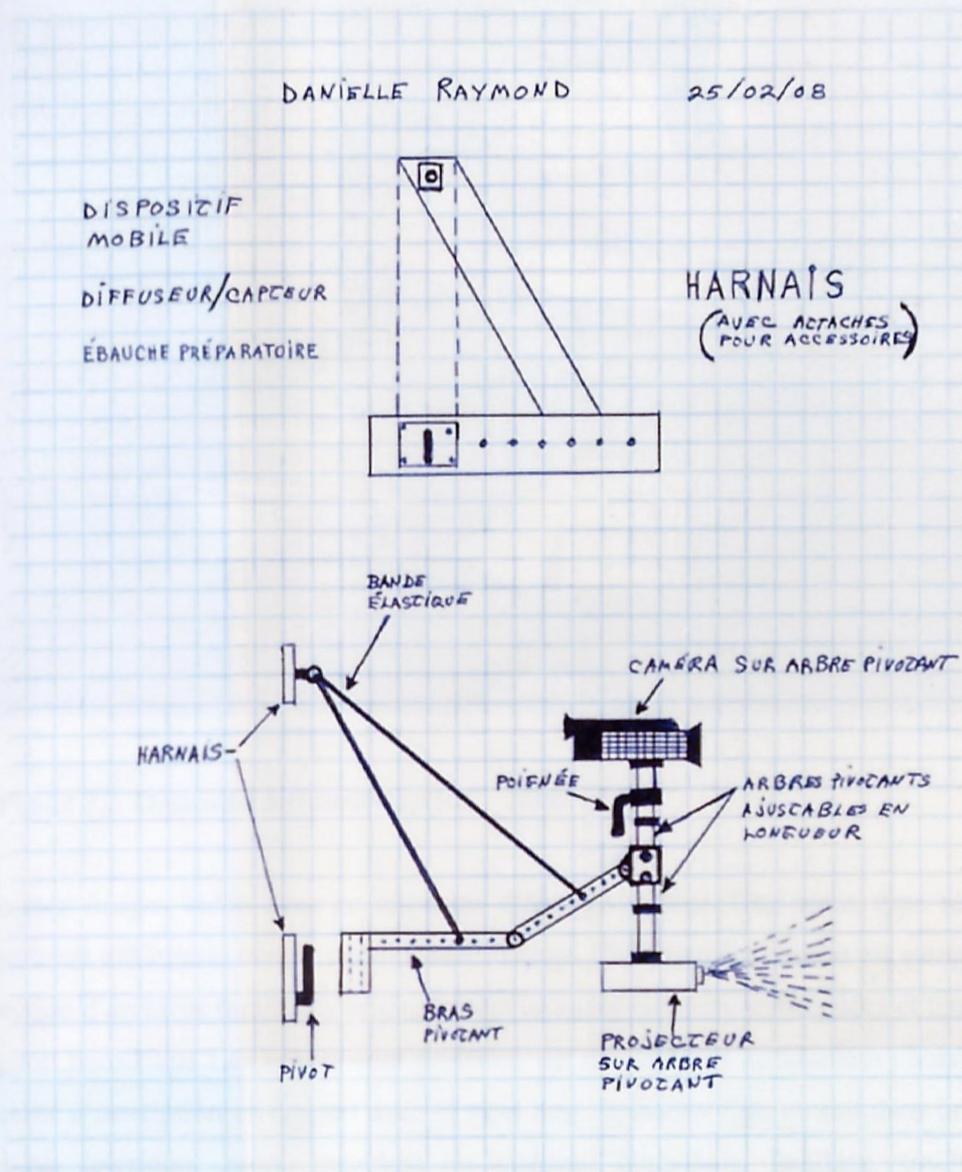


Figure 2.1 Ébauche préparatoire du diffuseur-capteur

Voici une photo du dispositif diffuseur-capteur utilisé dans le projet de vidéo.



Figure 2.2 Dispositif diffuseur-capteur 2008

Je crée mes images vidéo avec ce dispositif diffuseur-capteur. Une scène type révèle un dialogue entre différentes couches composant l'image. Une première couche est composée de la projection d'archives familiales originellement tournées en 8mm, transcodées et transférées sur support numérique. Les scènes sont projetées sur des surfaces accidentées choisies pour leur qualité d'inscription en rapport avec le sujet des séquences. Que ce soit dans un espace domestique (corridors, murs, meubles) ou extérieur (sous-bois, feuillage, treillis murs fissurés, etc.), la sélection des surfaces donne un aspect imaginaire à la projection d'images

anciennes. L'ensemble des scènes devient un tout que j'appelle « les souvenirs ». Il s'agit de captation au présent d'une projection de moments passés, tel un souvenir qui refait surface et qui rappelle une nouvelle réalité. Je filme ces inscriptions en direct. Dans ce travail, s'installe un processus récursif agissant tant sur la matière que dans le temps. Celui-ci est effectué par la superposition de couches temporelles révélant une action de mise en abyme entamée lors de travaux précédents.

Le fait d'avoir conçu et réalisé un dispositif jumelant diffusion et captation d'images vidéographiques sur diverses surfaces a permis de renforcer le point de vue qui consiste à proposer un dialogue entre deux temporalités : celles des archives d'un temps passé mises en forme dans une projection présente. Ces images sont projetées dans l'espace et captées du même coup dans le temps présent du lieu habité. Comme si le passé éclairait le présent tout en cherchant un lieu réel d'inscription, inscription du passé et du présent rejoué simultanément dans la mise en scène des plans.

L'incrustation des images d'archives sur les surfaces accidentées s'est fait en direct à la prise de vue à l'aide du dispositif diffuseur-captateur. Cette méthode a permis de capter l'ensemble des images dans un cadrage excédant l'image projetée. Par exemple, dans une scène nous voyons l'image projetée et la surface réceptrice débordant de l'image d'archives.

Parmi les scènes sélectionnées, des thèmes tels que le jeu, la baignade, les repas et les appareils se sont révélés. Dans ces regroupements, on peut y voir des scènes d'enfants au jeu, de vacances à la plage, de déjeuners sur l'herbe, un défilé de chapeaux, une fête d'Halloween. De ces segments, des moments étranges ont été choisis pour leur potentiel de fiction qu'ils sous-tendent.

2.4 Les archives sonores

En parallèle, je désirais créer une bande sonore autonome construite de la même manière que l'image. Au cours de recherches, j'ai fait la découverte d'archives sonores de l'émission télévisée *Sel de la semaine*. Cette émission, en ondes de 1965 à 1970 à l'antenne de Radio-Canada était animée par Fernand Seguin. Il nous conviait à des rencontres avec des invités

marquants de l'époque. J'ai pu obtenir d'un collectionneur² la bande sonore d'une émission qui, étonnamment, avait été enregistrée lors de la cérémonie d'ouverture officielle de l'Expo 1967.

J'ai transcodé l'archive sonore captée sur ruban magnétique vers un support numérique. Puis, en studio, un travail de correction de la hauteur tonale et la régulation de la vitesse de débit des voix fut effectué. À cette étape du travail, je recherchais des sons, des bruits et des voix avec lesquels construire une bande sonore que je souhaitais spatialiser. Créer un « espace récit » sonore qui porte une histoire en creux, en devenir, dans lequel le spectateur pourra déambuler.

Cette archive sonore semblait pertinente à mon propos car elle n'était pas seulement un témoignage et une trace de l'ouverture officielle de l'Expo 1967 à Montréal, évènement social important, mais nous faisait entendre aussi des extraits de la vie quotidienne qui se déroulait en simultanément en Union des républiques socialistes soviétiques (URSS).

À cette époque, la société québécoise s'ouvrait au monde entier. Les gens se familiarisaient avec le système politique socialiste soviétique qui prônait sa suprématie. Au cours de l'émission, nous étions invités dans des allers retours de Montréal à Moscou bondissant d'une temporalité à l'autre. La construction de ce matériel sonore, offrant diverses sources vocales et musicales, possédait de plus une structure idéale pour mon projet de spatialisation sonore.

En lisant *Le son dans l'art contemporain canadien* (2002), dirigé par Nicole Gingras, j'y découvre l'œuvre *Impression débâcle* de l'artiste Michèle Waquant créée pour la salle de Projet du Musée d'art contemporain de Montréal en 1992. Il s'agit d'une installation vidéo et sonore qui commente et documente l'attente de la débâcle en Beauce au Québec.

Cet environnement, comme le nomme l'artiste, est un bon exemple de spatialisation sonore. Elle explique son intention d'inclure et d'entourer le spectateur dans une expérience sonore. Pour le projet, elle a capté des images, des sons et des voix sur place. Elle a constaté que les bruits de glace, de chocs et d'eau ne formaient qu'une masse sonore informe impossible à

² Mario Côté se passionne pour les enregistrements sonores de diverses époques dont il m'a fait partager quelques documents de sa collection.

associer avec l'amplitude du phénomène. Michèle Waquant souligne que « Le son réel ne garantit pas un effet de vraisemblance. [...] Là comme ailleurs, il faut user d'artifices.» (Waquant, 2002, p.104)

Durant la période de maturation suivant le tournage, elle raconte qu'il y a eu un épisode exceptionnel qui lui a permis de réorienter ses choix. Alors qu'elle cédait au doute, quelqu'un lui a parlé du film d'Alain Cuny, *L'Annonce faite à Marie*, dans lequel il y avait une scène de débâcle tournée au Québec et dont le son était remarquable. Les quelques minutes de conversation téléphonique avec le réalisateur ont été déterminantes pour elle. Ceci lui a donné l'élan nécessaire pour structurer plusieurs pistes sonores en alternance entre voix et sons. Elle constate que ce n'est pas le son réel pris sur place qui a donné l'effet recherché, mais plutôt une accumulation de sources sonores comme le flot des voix qui sont venus enrichir l'effet d'immersion dont elle avait eu l'intuition.

Pour ma part, le début du travail avec les archives sonores me laissait perplexe. J'ai recherché des musiques, populaires datant de l'époque des archives, de la musique classique, des voix et des bruits. Ce n'est qu'en laboratoire audio que s'est structuré le travail des pistes sonores que j'ai regroupées, juxtaposées, et superposées. C'est de cette façon que j'ai pu saisir le travail de spatialisation à accomplir.

2.5 Archives photographiques

Dans cette boîte retrouvée, il y avait aussi des photographies. En les redécouvrant, je me rendais compte de la nature précise et détaillée du travail de mon père au quotidien. Les signes d'un mode de vie maintenant dépassé paraissent dans ces images tirées en noir et blanc : la mise en scène élaborée pour la prise de vue, poses plutôt rigides et expressions quelque peu figées répondant sans doute aux exigences de la mode de l'époque. J'avais un souvenir précis d'avoir été dans son studio en observant avec sérieux les faits et gestes de ces personnes par qui passaient le rêve et la séduction.

Une aura magique flottait autour du métier de mannequin et de celui de photographe. J'étais impressionnée par l'aisance, l'assurance et la grâce avec lesquelles ces modèles accomplissaient leur travail. C'est au cours de mes recherches que j'ai reconnu que ces photographies ouvraient sur des possibilités d'histoires. Je pouvais recréer des romans-photos comme ceux qui étaient en vogue à une certaine époque.

Le travail de l'artiste française, Valérie Mréjen a retenu mon attention. Son travail s'active entre littérature, cinéma et vidéo. Elle explore le langage en se nourrissant de petites histoires tirées du quotidien, des malentendus, des souvenirs d'enfance. Elle réalise des saynètes qui mettent en scène des individus assis dans un décor épuré. Ses textes sont rigoureusement écrits, inspirés de formules toutes faites ou de mots « trouvés » chez d'autres. Ils sont énoncés par des comédiens et pointent le malaise de nos échanges quotidiens en traduisant des situations de frustration, de non-dit ou de gêne.

Dans la vidéo, *Ils respirent* (2008), nous assistons au défilement d'une série de visages aux regards lointains, absorbés. En voix hors champ, les pensées de chacun. Dans l'œuvre intitulée *Dieu* (2004), et présentée en 2007 à Montréal dans le cadre du Mois de la photo, elle rassemble les témoignages d'Israéliens qui, retraçant leur passage d'une pratique radicale du judaïsme à une vie laïque, rendent compte des bouleversements sociaux et familiaux auxquels ils font face.

Je me suis inspirée de mon expérience personnelle et des sentiments ressentis lorsque j'ai redécouvert la série de photographies de mon père. La vue de ces anciennes photos a produit des réactions de surprise et d'amusement quant à l'époque où elles ont été prises, puis d'étonnement vis-à-vis la mode, les coiffures, les vêtements et les accessoires maintenant désuets et non plus associés au luxe.

Qu'étaient devenus les mannequins de ces images? Ils avaient vieilli bien sûr, mais comment avaient-ils passé le cap des années? Vieillir nous inquiète tous un peu, nul ne pouvant prédire l'avenir. Je désirais donc rendre compte du temps qui passe et de l'effet qu'il a sur nous. Les plans serrés des photographies suggèrent un monologue intérieur. Poursuivant la ligne directrice de ma recherche de documents trouvés, j'ai puisé dans les romans des textes dont les phrases étaient liées à l'âge de femmes mûres qui réfléchissent sur le vieillissement.

Parcourir les archives familiales et le temps s'est avéré une source de plaisir et d'heureuses découvertes. J'ai recherché avec attention des surfaces possibles d'inscription pour les scènes de « souvenirs ». En faisant revivre le passé, je constatais mon souci de faire de la vidéo une expérience esthétique d'abord, et ne plus me limiter à des actions simples comme j'avais l'habitude de le faire auparavant. Travailler avec les archives de mon père m'a donné l'occasion de créer un nouveau contexte pour l'image en lui donnant le rôle de repère, d'indice qui ressurgira dans des endroits inattendus. Dans le projet final décrit au chapitre suivant, on verra comment l'action de diffusion et de captation simultanée amène différents niveaux de lecture tout en créant un espace propice à la rêverie.

CHAPITRE III

PAYSAGE MOBILE, PARCE QUE...

Ma recherche-création à la maîtrise en arts visuels et médiatiques se termine avec la réalisation de l'installation vidéo composée de deux sections, intitulée *Paysage mobile, parce que...* Une première section comprend la diffusion d'une vidéo silencieuse intitulée *Au début, les lucioles étaient dissipées* (Figure 3.1, 3.2) et une deuxième comporte la projection de trois vidéos portant les titres respectifs : *  la plage, les fougères étaient ivres* (Figure 3.3, 3.4), *Au déjeuner, les colibris étaient bègues* (Figure 3.5, 3.6), *Au jeu, les criquets étaient sourds* (Figure 3.7, 3.8, 3.9, 3.10). Ce projet est présenté à la Maison de la culture Pointeaux-Trembles, en collaboration avec le Centre Multimédia de l'Est de Montréal, du 17 avril au 17 mai 2009.

  l'entrée de la salle, sur un moniteur télé, une première vidéo, sans trame sonore, *Au début, les lucioles étaient dissipées*, montre les mains d'une femme qui retourne, une à une, les photographies d'un album des années 60-70. Au fur et à mesure du déroulement, la femme se livre à un monologue intérieur. Ce récit est composé de courtes pensées dévoilant les préoccupations intimes de la narratrice face au temps.

Dans l'autre partie de la salle, sont projetées les trois vidéos en boucle. Chaque projection est autonome et asynchrone. Elles montrent des images enregistrées par le dispositif diffuseur-capteur dans des espaces intérieurs et extérieurs. Par exemple, un sous-bois tapissé de fougères a servi de surface de projection pour les scènes de plage. Dans un jardin public, un treillis de métal et un mur fissuré reçoivent les scènes du déjeuner et celles de jeux. Puis, dans un espace que l'on imagine domestique, un coin de lecture, un divan, un foyer et un corridor accueillent les portraits de différents personnages.

L'ensemble forme un triptyque vidéo que j'ai nommé les « souvenirs ». Les visiteurs sont invités à déambuler dans ce lieu-mémoire.

Dans l'espace du triptyque vidéo, une bande sonore spatialisée accompagne les projections. Le matériel est composé d'archives sonores tirées de l'émission télévisée *Le sel de la semaine*, diffusée lors de l'ouverture officielle de l'Expo 1967. Des extraits de musiques populaires faisant partie du palmarès de l'époque, de la musique classique et la voix d'une narratrice féminine, intervenant ponctuellement dans le déroulement de l'histoire, complètent le montage. Certes, l'installation du triptyque prend la forme d'une déambulation dans un paysage, mais un paysage mental où tout se joue et se rejoue en demi-teintes.

Les choix artistiques effectués dans ce travail ont activé, entre autres, les notions d'autobiographie, d'autofiction, de projection et de récit.

3.1 Autobiographie

L'autobiographie a pris une place particulière à la fin du XVII^e siècle lorsque la conscience de soi est graduellement devenue un sujet d'intérêt culturel. Les récits de vie ont alors été considérés et étudiés comme un genre littéraire. Vers les années 1950, le courant littéraire privilégiait l'harmonie esthétique entre le style d'écriture, le personnage et les événements à l'œuvre dans le texte. Et c'est au cours des années 1970 que l'intérêt pour des formes autobiographiques différentes émerge, délaissant ainsi la vision d'un récit de vie uniforme et cohérent.

Vouloir écrire l'histoire de sa vie me semble une tâche impossible; trop de trous de mémoire à combler. Un écart se crée entre l'exactitude des événements survenus jadis avec ceux rappelés et racontés au présent. Interprétations, oublis, reconstructions font partie intégrante du récit autobiographique se situant entre la réalité et le travail de mémoire.

Dans le livre *Autobiographie*, coécrit par Barbara Steiner et Jun Yang, selon l'artiste français Christian Boltanski, l'autobiographie n'existe pas.

[...] les autobiographies vraiment intéressantes sont celles qui ne parlent pas de l'auteur, mais de chaque lecteur. [...] Si vous aimez Proust, c'est parce qu'il parle moins de lui-même que de nous tous. Nous avons tous eu peur du noir et attendu que notre mère vienne nous dire bonne nuit, nous avons tous été jaloux, et nous avons tous eu une grand-tante un peu toquée que nous aimions bien. (Steiner et Yang 2004, p.15)

La spécificité de l'autobiographie consiste à affirmer que l'auteur y est son propre sujet. Le sujet est étroitement lié à son identité qui est envisagée, aujourd'hui, en constante évolution.

Écrire son autobiographie signifie par extension écrire sa propre identité. Cette identité est le résultat de divers facteurs : ce que l'on a vécu, ce que l'on a entendu, vu, raconté et imaginé. Faits et fictions sont alors enchevêtrés.

L'œuvre d'art autobiographique ressemble en plusieurs points à l'autobiographie littéraire, en établissant un lien entre l'auteur, l'épisode de sa vie et l'œuvre qui la décrit. Le Je, narrateur ou narratrice se souvient de son vécu et en parle par de brèves descriptions ou de simples évocations. Actuellement en art, certaines autobiographies sont construites de fragments qui se succèdent, sans cohérence, sans structure ni vue d'ensemble. La frontière entre le réel et la fiction est si poreuse qu'il est généralement impossible de les distinguer. Dans ses œuvres de 1960 et 1970, Christian Boltanski utilisait de faux documents, des photos d'amis ou d'inconnus pour reconstruire des scènes autobiographiques. Son histoire personnelle a été fabriquée à partir de visions conventionnelles de l'enfance et d'événements inscrits dans la mémoire collective. Il a lié son parcours à celui des autres.

L'élaboration de mon travail s'est articulée autour de la rencontre entre des faits réels enregistrés sur pellicule et l'interprétation que j'en faisais. Ces images racontent des histoires; je retrouvais dans ces archives ce que j'imagine être leurs commencements.

Ces documents me donnaient la possibilité de m'ancrer dans une forme de réel. Je me suis appuyée sur ce réel, je l'ai examiné avec une certaine distanciation et j'ai imaginé d'autres petites histoires. Celles-ci donnent des indices du lieu, de l'éclairage et de l'ambiance, bref, tout le contexte perçu et enregistré dans la mémoire épisodique. Ces histoires mises en scène recèlent des lieux possibles d'où peuvent surgir les souvenirs et réveiller les affects de l'enfance.

Dans certaines scènes d'archives, l'image était filmée en plan rapproché. Cette échelle de plan fut pour moi comparable au degré de vigilance, d'attention et de concentration requis dans le rappel d'un souvenir. Se rappeler implique un voyage mental dans le temps, la prise de conscience de l'identité personnelle et l'expérience subjective du souvenir. Par le

mécanisme du rappel, je retournais sur les lieux du souvenir en conservant le point de vue d'acteur et je revivais l'évènement original.

Il en va de même pour le spectateur placé devant les projections : « les souvenirs » peuvent réactiver des moments semblables. Le spectateur doit prendre un peu de temps pour déambuler et entrer dans ce paysage. Les archives ont permis un découpage-collage de souvenirs autobiographiques mis en scène pour permettre au spectateur d'entrer dans un espace universel, un monde qu'il peut aussi investir.

3.2 Autofiction

Dans un texte de la revue *Parachute* paru en 2002 : *Autofictions. Les identités sélectives*, coécrit par Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, les auteurs définissent le premier sens de l'autofiction dans ces termes :

[...] dans le champ des études littéraires, l'autofiction est définie comme « une œuvre par laquelle un auteur s'invente une personnalité et une existence tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » et, au sens large, comme une pratique hybride entre l'autobiographie et le roman. (Asselin et Lamoureux, 2002)

Le terme autofiction prend ses racines dans le mot latin *fingere* qui signifie au sens propre *façonner, modeler* . En ce sens, l'autofiction serait une façon différente de mettre en scène un personnage qui ressemble à l'auteur, mais qui a été transformé.

Dans l'activité philosophique de l'Antiquité classique et hellénistique, on retrouve aussi des pratiques de transformation de soi. La philosophie de l'époque avait recours à un ensemble d'exercices physiques et spirituels qui, pratiqués régulièrement, amenaient l'individu à transformer son âme et son corps. Le modèle du philosophe antique aurait été, selon les auteurs, l'un des premiers modèles historiques de l'« autofacteur ».

Se soucier de soi est devenu un phénomène social élargi. De plus en plus d'adeptes accordent une importance croissante à la mode vestimentaire, à l'activité physique et à une bonne hygiène de vie. Les *reality-shows* valorisent la confiance et le spectacle de soi. Et que dire

de l'Internet qui participe au culte de l'individualisme avec le foisonnement des pages personnelles?

Plusieurs artistes ont utilisé leur propre corps comme matériau ou motif de leur œuvre. Ils élaborent de nouvelles représentations de soi par le maquillage, le travestissement, le jeu et la mise en scène, ou en inventant des *alter ego* les dotant de nouvelles histoires de vie.

Avec l'accroissement des « pratiques de soi », de nouvelles conceptions de l'identité apparaissent. Souvent, l'identité est perçue comme un caractère inné et unique. Certains pensent que l'identité est un ensemble de qualités innées, mais modifiables dont l'individu est responsable.

Selon Asselin et Lamoureux, l'identité est de plus en plus considérée comme un ensemble de qualités acquises que l'on peut choisir, acquérir et même inventer. Malgré les changements sociaux, la fragilisation des cultures, et la pression venant d'une nouvelle norme économique, les auteurs soulignent que :

L'autofiction - qu'elle intervienne sur le corps réel ou sur la représentation de soi - pourrait bien participer de ces pratiques de fétichisation de soi. Elle pourrait bien constituer une tentative désespérée sans doute, de traverser le fantasme pour accéder à l'identité « réelle ». (Asselin et Lamoureux, 2002)

Je retiens de l'autofiction la part d'imagination qui est à l'œuvre dans la pratique. Il est presque impossible de se rappeler les événements tels qu'ils ont été vécus. Une part de fiction est présente dans la reconstitution de ces souvenirs.

Ma pratique touche à l'autofiction par cette reconstruction fictionnelle de souvenirs. Mais comment nommer ce travail vidéographique de reconstruction effectué à partir d'archives familiales projetées sur des surfaces diverses? Les vocables vidéofiction et docufiction évoqueraient de façon plus précise ce travail. Le *Dictionnaire des arts médiatiques* décrit le terme vidéofiction comme des « Faits imaginés racontés en vidéo où la narration est fragmentée, non linéaire » et le terme docufiction comme une « Bande vidéo dans laquelle des faits réels sont combinés à des reconstitutions, où à des scènes imaginaires, dans le but d'informer sur un sujet déterminé ». (Groupe de recherche en arts médiatiques (GRAM), 1996)

J'ai imaginé un terme qui inclurait les deux définitions. En plus d'entretenir une correspondance avec les documents d'archives familiales, le terme *archéfiction* désignerait : une vidéo dans laquelle des faits réels sont combinés à des reconstitutions ou à des scènes imaginaires, où la narration est fragmentée, non linéaire, dans le but d'incliner à la rêverie.

3.3 La projection

Les *archéfictions* sont des projections au sens propre et figuré d'images souvenirs qui se déposent sur des surfaces diverses. J'aimerais revenir sur le rôle et l'utilité du dispositif diffuseur-captur dans ce projet. Dans les scènes de plage, de déjeuner et de jeux, les surfaces d'inscription, ou encore les éléments recevant la projection des souvenirs tels que les treillis, les fougères, les murs fissurés et troués, les corridors intérieurs et les ameublements, ont servi de support-écran. Attentive aux surfaces d'inscription, ces écrans paysagers ou domestiques, agissent comme des éléments d'articulation entre l'inscription des images d'archives et la perception qui en est faite. Ces écrans ont été ajustés aux images et les deux participent d'un même mouvement.

Dans mon travail, l'écran devient un lieu d'expérience incorporant des dimensions telles que le temps, la mémoire et le récit. Les images d'archives deviennent le champ d'investissement d'une mémoire qui se projette dans le réel et le spectateur redevient, selon le terme baudelairien, un « flâneur mobile ». (Païni, 2008, p. 311)

3.4 Le récit

Le récit est un énoncé, un texte narratif qui prend en charge l'histoire à raconter. Il se présente comme un discours parce qu'il implique à la fois un énonciateur et un « lecteur-spectateur ». Souvent au cinéma, le récit possède une dimension chronologique. Le récit est une séquence linéaire de différentes histoires structurées dans un ordre défini dans le temps.

Dans la vidéo *Au début, les lucioles étaient dissipées*, le récit est présenté sous forme de texte entrecoupé par les images. Ce texte, sur fond noir, est une suite de phrases-pensées fragmentées partagées avec le spectateur. Les phrases apparaissent entre les images et

sollicitent la mémoire de celui qui écoute. Il l'invite à combler les espaces vides et à imaginer son propre récit. Même si le texte se veut non linéaire, il ne réussit pas entièrement à l'être. Le réflexe perceptif des images implique une harmonie entre texte et image. Par contre dans ce projet, le récit narré a pour fonction de créer une ouverture dans le récit et laisse le spectateur en suspens.

Présentée à l'entrée de la salle, cette vidéo accueille le spectateur par un plan fixe montrant la manipulation successive de photographies de mode des années 60. Ces images anonymes évoquent tout de même un mode de vie et une époque spécifique sans en révéler leurs sources personnelles. Elles nous incitent à nous souvenir de notre propre histoire, c'est-à-dire de notre âge, de l'endroit où nous nous trouvions et de ce que nous faisons probablement à cette époque. Ces photographies rassurantes et d'une époque révolue sont aussi porteuses d'inquiétudes prêtes à ébranler nos certitudes.

Le texte à l'écran est formé d'un assemblage de réflexions intimes. Il s'agit du récit d'une femme qui construit un soliloque autour de ses préoccupations personnelles face au temps qui s'écoule. Ainsi, la narratrice constate que son visage a vieilli brusquement à son insu. Elle songe même à la chirurgie esthétique qui permettra de lui redonner forme et de retrouver goût à la vie.

La construction de cette petite histoire montre ce qu'est l'« archéfiction » dans cette vidéo. Elle combine des archives photographiques de mon père et un texte comme catalyseur d'un récit à imaginer selon la lecture de chacun des visiteurs. Puisqu'elle se déroule à l'entrée de la salle, cette vidéo amène le spectateur à glisser vers une autre rêverie déclenchée par la mobilité des souvenirs et des paysages qui se déroulent derrière le rideau noir.

De l'autre côté, le récit associé au triptyque vidéo est composé à partir de correspondances, de décalages, d'ellipses temporelles qui constituent une sorte de tissage de temporalités. Le texte narratif met en relation un événement social marquant, celui de l'ouverture officielle de l'Expo 1967 et la description de la vie au quotidien de jeunes filles russes (la participation de l'URSS et la propagande communiste ont été très médiatisées à cette époque). Un deuxième récit est juxtaposé, celui d'une narratrice qui réagit au discours entourant ces histoires. La trame sonore situe ainsi les scènes de souvenirs passés et présents dans un contexte social

particulier. Le temps daté des souvenirs n'est pas le même que celui du récit. Les temporalités sont enchevêtrées et rendent compte d'un effort pour démêler les dates, les lieux et le nom des personnes occupants ces souvenirs.

En fait, l'objectif de cette installation est de donner au spectateur l'impression qu'il déambule dans un paysage fait de clairs-obscur. Dans ce parcours proposé, je souhaite que ressurgissent ses propres souvenirs au contact des images, des voix, des musiques et des sons, dans la mesure où chaque élément, dans son évocation, représente le caractère fragmentaire du récit plutôt qu'un ressassement nostalgique du passé. L'installation vidéo et sonore du triptyque et celle de la bande vidéo silencieuse présentée à l'entrée de la salle peuvent donner un effet d'onirisme aux récits proposés.

Il serait important de préciser au terme de ce chapitre que le choix du titre de l'exposition *Paysage mobile, parce que...* fait partie intégrante du récit. Il vient ouvrir l'image de la captation d'un paysage pittoresque, cadré et délimité, pour y évoquer le mouvement fluide même de la construction et de la défection de la mémoire.

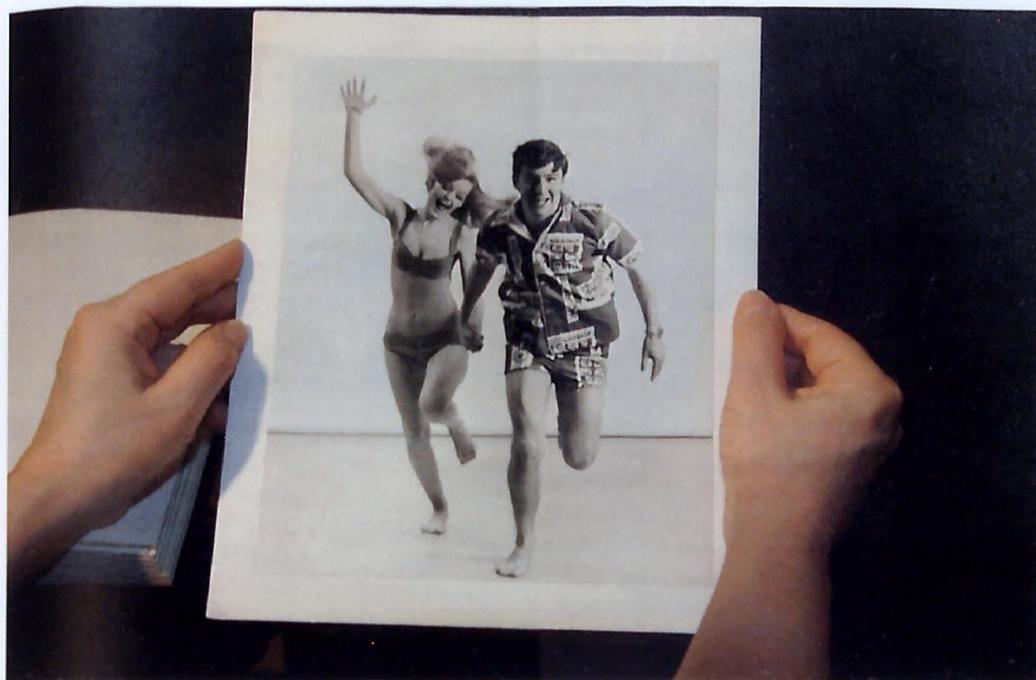


Figure 3.1 *Au début, les lucioles étaient dissipées, 2009*



Figure 3.2 *Au début, les lucioles étaient dissipées, 2009*



Figure 3.3 À la plage, les fougères étaient ivres, 2009



Figure 3.4 À la plage, les fougères étaient ivres, 2009



Figure 3.5 *Au déjeuner, les colibris étaient bègues, 2009*



Figure 3.6 *Au déjeuner, les colibris étaient bègues, 2009*

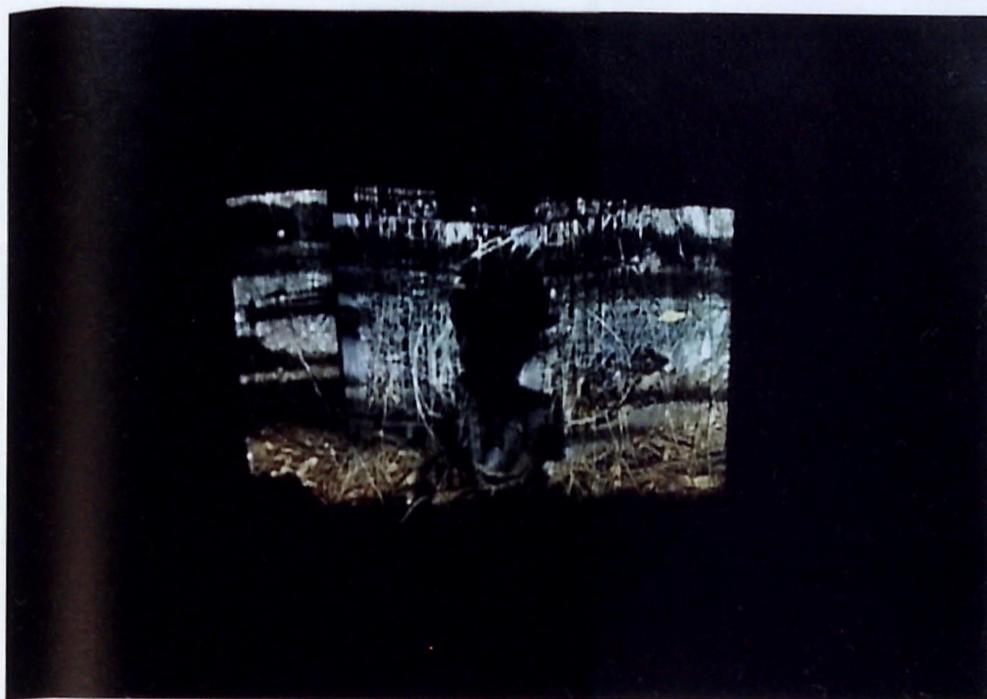


Figure 3.7 *Au jeu, les criquets étaient sourds*, 2009



Figure 3.8 *Au jeu, les criquets étaient sourds*, 2009

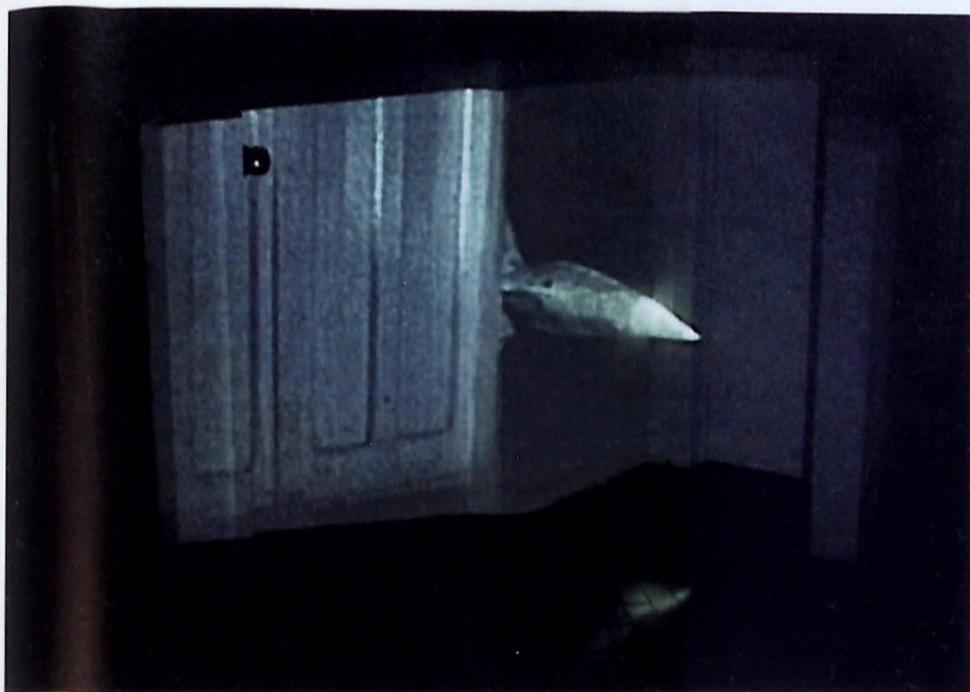


Figure 3.9 *Au jeu, les criquets étaient sourds*, 2009

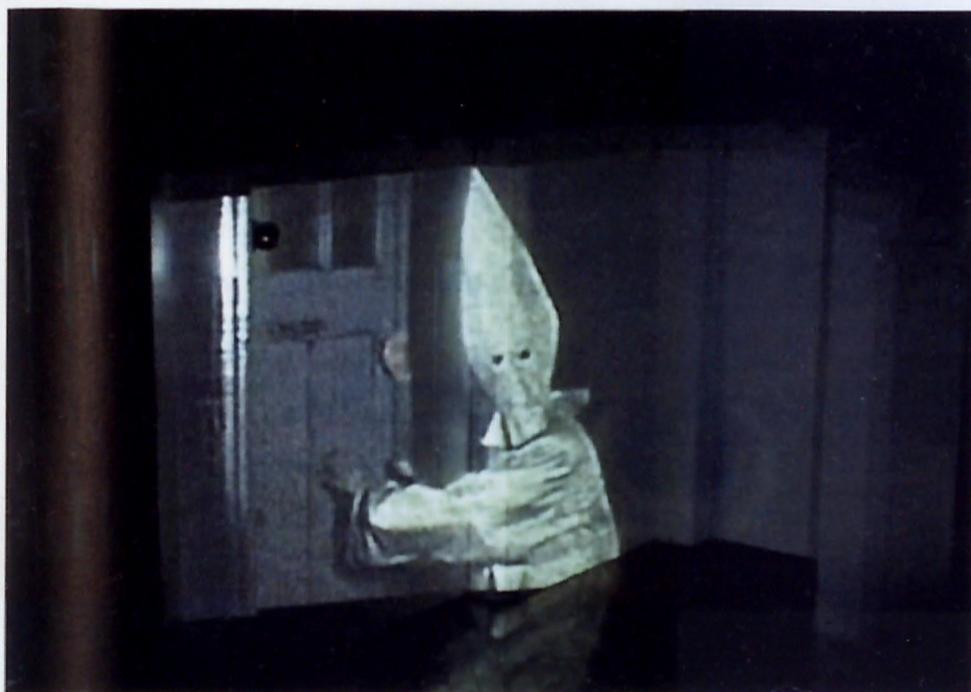


Figure 3.9 *Au jeu, les criquets étaient sourds*, 2009

CONCLUSION

Si un souvenir revient, c'est que je l'avais perdu; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c'est que son image avait survécu. (Ricoeur, 2000, p. 557)

Le projet d'exposition *Paysage mobile, parce que...* indique de nouvelles pistes d'expérimentations pour mes recherches à venir. Ce fut tout d'abord une intuition, une première tentative de tourner en semi obscurité des scènes de souvenirs autobiographiques à partir d'archives familiales. En filmant les scènes projetées et captées à la prise de vue, le bricolage du dispositif diffuseur-capteur m'a permis de superposer les appareils l'un au-dessus de l'autre, contrôlant ainsi le cadrage des images projetées, l'angle de projection et de captation et les mouvements de caméra grâce aux têtes pivotantes. J'espère réaliser d'autres œuvres à partir de souvenirs visuels, auditifs, ou tactiles, puisés dans des carnets de voyage ou dans la vie de tous les jours et qui explorent de nouvelles surfaces d'inscriptions.

Chercher des surfaces d'écran s'est avéré une source de découvertes et de surprises, car nager dans les fougères, disparaître pour quelques instants derrière un trou, ou voir sortir un curieux personnage du mur s'est révélé être très stimulant. Ces images d'un temps révolu quittaient le statut autobiographique traditionnel et traversaient du côté de la poésie et de la rêverie au contact des surfaces de projection.

L'appropriation d'archives familiales m'a conduit à décortiquer les scènes en moments significatifs. J'ai procédé à un découpage de moments puisés dans l'enfance ayant gardé leur intensité première. Me rappeler ces souvenirs a produit un effet de reconnaissance spontanée de mon identité. Les « archéfictions » et l'écriture de ce mémoire-crédation m'ont permis de prendre la parole pour énoncer un certain nombre de faits me concernant. Une attitude d'ouverture et de confiance a guidé cette quête de souvenirs. J'ai tenté de les articuler en images et en récits. Ces énoncés ne sont pas transparents, les souvenirs ne pourront jamais se traduire complètement en mots. Il restera toujours un non-dit.

J'ai fait bifurquer les images vers d'autres significations en leur apposant des récits qui ne collent pas à la réalité des images projetées.

Pour une bonne lecture du récit, un travail d'analyse, d'interprétation et de critique est exigé par le spectateur. Par exemple, il doit se poser les questions suivantes : À quel endroit me trouvais-je à cette époque, au même moment? Qu'est-ce que je faisais au juste? Le récit évoqué en trame sonore n'est pas relié aux images présentées; quel souvenir sera rappelé en premier? Un souvenir image ou un souvenir son?

Je me suis plongée dans ces souvenirs pour ensuite m'en distancier et faire émerger les histoires potentielles. Prendre du recul et tenter de construire du sens à partir d'images, de séquences et de sons préexistants a été un travail risqué, voulant éviter les écueils du ressassement nostalgique d'un passé révolu.

Pendant la réalisation des esquisses vidéo des *archéfiction*s, j'accompagnais mon père, jour après jour, dans sa fin de vie. J'ai heureusement eu le temps de lui expliquer mon projet de recherche avant son décès. Ce deuil revêt une importance déterminante dans la poursuite de mon projet. La mort de mon père me révélait le véritable sens de la perte. Ressentant un véritable vide, je me suis rendue responsable de la transmission de la mémoire familiale.

Malgré ma fascination pour le souvenir, du besoin et de la nécessité de me souvenir du présent et du passé, j'avoue qu'il m'arrive d'oublier!

Les souvenirs sont des parcelles minuscules et la mémoire est cette faculté qui parcourt et fait remonter le temps. L'inscription d'une expérience ou d'un événement dans notre mémoire dépend de l'intensité affective ressentie lorsque nous l'avons vécu.

Dans ces moments intenses, les informations qui aiguissent nos sens et les images fortes, s'inscrivent et viennent s'ajouter au contenu de notre mémoire existante. Puis l'évocation de ces inscriptions dans notre corps varie sur des périodes différentes de temps. Parfois, on se rappelle fidèlement de choses récentes ou très anciennes; d'autres fois, on ne se rappelle de rien. Mais une odeur, un son, la vue d'un objet, d'une image, peuvent raviver un souvenir. La mémoire est d'autant plus marquée par la discontinuité et le doute que par la certitude.

Lorsqu'on se remémore, l'attention se porte sur des petits faits précis, des événements minimes qui nagent en surface. Ce réassemblage de souvenirs épars nous met en contact avec les images enregistrées du passé. Celles-ci sont reconnues au présent. Ainsi, le souvenir est rappelé comme une réalité. On se rappelle dans le présent d'une chose passée malgré son absence et sa distance dans le temps. Parfois même, nous nous souvenons d'avoir oublié. L'oubli est ressenti comme une atteinte, une faiblesse, une lacune de la mémoire. On veut lutter contre l'oubli, mais en même temps nous écartons la possibilité d'une mémoire qui n'oublierait rien. Nous oublions moins que nous le croyons ou le craignons. Il arrive un petit miracle de la mémoire lorsqu'une image nous revient. On se dit à l'intérieur : c'est bien lui, c'est bien elle, je le reconnais, je la reconnais. Ce souvenir apparu, disparu, réapparu nous réjouit.

BIBLIOGRAPHIE

Livres et articles

- Assclin, Olivier, et Johanne Lamoureux. 2002. « Autofictions : Les identités électives » *Parachute : Autofictions*, no 105 (janvier, février, mars), p. 11-18.
- Audet, René. 2006. *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines : arts visuels, cinéma, littérature*. Paris : Dis voir, 127 p.
- Aumont, Jacques. 1983. « Cinéma et narration » Chap. in *L'Esthétique du film*, p.63-90. Paris : Nathan Université, information, formation.
- Bachelard, Gaston. 2005. *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF, 183 p.
- Cambier, Jean. 2001. *La Mémoire*. Coll. « Idées reçues » Paris : Le cavalier bleu, 126 p.
- Lavaud, Laurent. 1999. « Image du désir et Pouvoirs de l'image » Chap. in *L'Image*, p.147-198, Paris : Flammarion.
- Lebovici, Élisabeth. 2005. Valérie Mréjen : pointligneplan. Paris : Éditions Léo Scheer, 83 p.
- Païni, Dominique. 2008. « Projections : Le beau souci d'un siècle » In *Esthétique des arts médiatiques : Prolifération des écrans / of screens*, sous la dir. de Louise Poissant et Pierre Tremblay, p. 301-313. Québec (Qué.) : Presses de l'Université du Québec.
- Piolino, Pascale, Béatrice Desgranges et Francis Eustache. 2000. *La mémoire autobiographique : théorie et pratique*. Marseille : Solal, 230 p.
- Rannou, Pierre. 2008. « Reconfiguration du cinéma de films trouvés » *Esse arts + opinions : Déchets*, no 64 (automne 2008), p. 23-27.
- Ricoeur, Paul. 2000. « L'oubli » Chap. in *La mémoire, l'histoire et l'oubli : La condition historique*, p.536-589. Paris : Éditions du Seuil.
- Steiner, Barbara, et Jun Yang. 2004. *Autobiographie*. Trad. de l'anglais par Michèle Hechter. Paris : Thames & Hudson, 207 p.
- Villeneuve, Johanne. 2000. « Archives et mutation : Un avenir pour l'art et la pensée contemporaines » In *Mémoire et Archive : Actes du 4^e colloque Définition de la culture visuelle IV* (Montréal, 23-25 mars 2000), sous la dir. de Chantal Charbonneau, p.155-168. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

Waquant, Michèle. 2003. « Volumes et surfaces ». In *Le son dans l'art contemporain*, sous la dir. De Nicole Gingras, p. 102-105. Sherbrooke (Qué.) : Éditions Arttextes.

Wunenburger, Jean-Jacques. 1997. *Philosophie des images*. Paris : Presses universitaires de France, 322 p.

Sites web

.dpi # 13: <http://dpi.studioxx.org/demo/?q=fr/no/13/documenter-oubli-art-archives-par-emilie-houssa>

Groupe de recherche en arts médiatiques (GRAM), 1996. *Dictionnaire des arts médiatiques* : <http://132.208.118.245/frames/termP.html>, consulté le 11 janvier 2009.

Le cerveau à tous les niveaux : <http://lecerveau.mcgill.ca>, consulté le 27 novembre 2008.

Le Grand Dictionnaire Terminologique : www.granddictionnaire.com, consulté le 27 novembre 2008.

Senses of Cinema: <http://archive.senseofcinema.com/contents/directors/04/lipsett.html>, consulté le 18 novembre 2008.

Films

Gondry, Michel. 2004. *Eternal sunshine of the spotless mind*. Prod. Steve Golin et Anthony Bregman. Montréal: Alliance Atlantis. DVD 168 min, son, couleur.

Direction – Culture, sports, loisirs et développement social
Division de la culture, des bibliothèques et de l'expertise

Maison de la culture Pointe-aux-Trembles
14001, rue Notre-Dame Est
Montréal H1A 1T9
Tél.: 514 872-2240 Téléc.: 514 872-3040
maison_pt@ville.montreal.qc.ca

POUR PUBLICATION IMMÉDIATE

PAYSAGE MOBILE, PARCE QUE...

Une exposition de Danielle Raymond

Montréal, 17 mars 2009 – La maison de la culture Pointe-aux-Trembles, en collaboration avec le Centre Multimédia de l'Est de Montréal présente du 17 avril au 17 mai 2009 à la salle Maurice-Domingue, l'exposition *PAYSAGE MOBILE, PARCE QUE...*

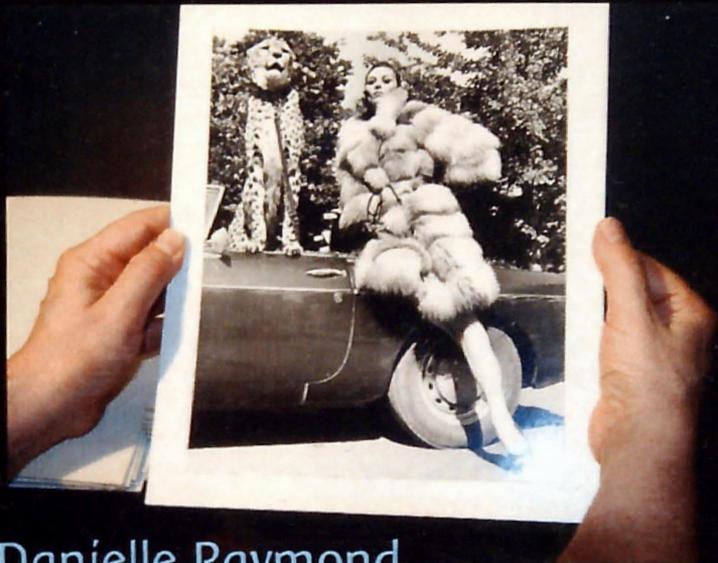
L'exposition multimédia de l'artiste nous amène à s'interroger sur le fonctionnement de la mémoire. «*Si un souvenir revient, c'est que je l'avais perdu ; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c'est que son image avait survécu.* » Dans sa recherche, Danielle Raymond a mis en place les morceaux de son puzzle familial. Elle puise dans ses souvenirs pour créer une autofiction de manière poétique et esthétique afin d'offrir ses souvenirs à ceux qui n'en ont pas. L'exposition d'installations vidéos et sonores représente des images passées et oubliées. L'artiste colle des morceaux de souvenirs et porte un regard critique sur la mémoire et ses images.

BIOGRAPHIE

Danielle Raymond travaille sur les installations vidéographiques et sonores depuis plus de 7 ans déjà. L'artiste a participé à de nombreuses expositions collectives comme la *Biennale d'échanges artistiques de l'Université Ryerson* à Toronto et l'événement *Nuit Blanche à Montréal* en 2008. Cette année, elle complétera sa maîtrise de recherche et création en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal avec cette exposition en guise de projet de fin d'études.

La maison de la culture Pointe-aux-Trembles est située au 14001, rue Notre-Dame Est. Les heures d'ouverture sont le mardi de 12h à 17h, le mercredi de 12h à 20h, les jeudis et vendredis de 12h à 17h, le samedi de 10h à 17h et le dimanche de 12h à 17h. Entrée libre. Pour plus de renseignements, vous pouvez nous rejoindre au 514 872-2240.

PAYSAGE MOBILE, PARCE QUE...



Danielle Raymond

En collaboration avec le Centre Multimédia de l'Est de Montréal,
la maison de la culture Pointe-aux-Trembles
vous invite à l'exposition

PAYSAGE MOBILE, PARCE QUE...

Vernissage le 18 avril à 14 h

Installation vidéo et sonore

du 17 avril au 17 mai

salle Maurice-Domingue, 14001, rue Notre-Dame Est

Heures d'ouverture

mardi de 12 h à 17 h - mercredi de 12 h à 20 h - jeudi de 12 h à 17 h
vendredi de 12 h à 17 h - samedi de 10 h à 17 h - dimanche de 12 h à 17 h

Entrée libre

Renseignements : 514 872-2240

