

L'Effet

cinéma



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL



c i n é m a

Réal Lussier

avec un texte d'Olivier Asselin

du 27 octobre 1995 au 14 janvier 1996
Musée d'art contemporain de Montréal

L'Effet cinéma

- Crédits photographiques**
- Page 23- Avec l'aimable permission de l'artiste
P. 24- Denis Farley
- P. 25- Avec l'aimable permission de l'artiste
- P. 26- Erma Estwick. Avec l'aimable permission de la Jack Tilton Gallery, New York
- P. 27- Avec l'aimable permission de Metro Pictures, New York
- P. 28- Avec l'aimable permission de l'artiste
P. 30- Denis Farley
- P. 31- Avec l'aimable permission de l'artiste
P. 32- Denis Farley
- P. 33- Avec l'aimable permission de David Zwirner, New York
- P. 34- Avec l'aimable permission de l'artiste
- P. 35- Avec l'aimable permission de l'artiste
- P. 36- Avec l'aimable permission de l'artiste
P. 37- André Morain
- P. 38- Avec l'aimable permission de l'artiste
P. 39- Denis Farley
- P. 40- Avec l'aimable permission de la Vancouver Art Gallery
P. 41- Richard-Max Tremblay
(*Technology Transformation: Wonder Woman*)
Denis Farley (*Kiss the Girls: Make Them Cry*)
- P. 42- Marita Sturken. Avec l'aimable permission de Electronic Arts Intermix
P. 43- Richard-Max Tremblay
P. 44- Denis Farley
- P. 45- Marita Sturken. Avec l'aimable permission de Electronic Arts Intermix
P. 46- Denis Farley
- P. 47- Denis Farley (*26 Bathrooms*)
Richard-Max Tremblay (*Les Morts de la Seine*)
P. 48- Michel Pétrin
P. 49- Richard-Max Tremblay
- P. 50- Avec l'aimable permission de l'artiste
- P. 51- Marita Sturken. Avec l'aimable permission de Electronic Arts Intermix
P. 52- Richard-Max Tremblay
- P. 53- Laura London. Avec l'aimable permission de Electronic Arts Intermix

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 27 octobre 1995 au 14 janvier 1996.

Conception et réalisation : Réal Lussier, conservateur
Recherche et réalisation de la documentation bibliographique : Alain Depocas
Secrétariat : Suzel Raymond
Assistance technique aux œuvres audiovisuelles :
Denis Labelle, Michel Pétrin et Sylvain Parent
Régie des transports : Raymond Poitras
Conception de l'aménagement des espaces d'exposition : Jacques Desbiens
Montage de l'exposition : l'équipe des Services techniques du Musée

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves : Paul Paiement
Secrétariat : Sophie David
Conception graphique : Devant le Jardin de Bertuch
Impression : Québecor Graphique-Couleur

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1995
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 1Z8
Tél. : (514) 847-6226

Couverture : Jeff Wall, *Outburst* (détail), 1989
Collection : Vancouver Art Gallery, Vancouver

Dépôt légal : 1995
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-13524-9

Données de catalogage avant publication (Canada)
Lussier, Réal, 1946-
L'Effet cinéma
Catalogue d'exposition
tenue au Musée d'art contemporain de Montréal
du 27 oct. 1995 au 14 janv. 1996.
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-551-13524-9

1. Cinéma dans l'art — Expositions. 2. Art et cinéma — Expositions. 3. Art moderne — 20^e siècle — Expositions.
4. Cinéma — Histoire — Expositions. I. Asselin, Olivier. II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

N72.M6LB7 1995 704.9'4979143 C95-941098-8

R e m e r c i e m e n t s

Cette exposition n'aurait pu se tenir sans la contribution de nombreuses personnes que je tiens ici à remercier.

Aussi, je souhaite d'abord exprimer ma sincère reconnaissance aux artistes, aux galeries qui les représentent, de même qu'à monsieur Richard S. Plehn et la Vancouver Art Gallery pour leur aimable collaboration et leur généreux concours en nous prêtant leurs œuvres.

Mes remerciements vont encore tout particulièrement à messieurs Jack Tilton de la galerie Jack Tilton, David Zwirner de la galerie David Zwirner et David Maupin de Metro Pictures à New York, ainsi qu'à madame Lisa Ronchetti de Channel Four, à Londres, pour leur aide indispensable à l'obtention de certaines œuvres.

Ma profonde gratitude s'adresse encore à monsieur Olivier Asselin pour sa contribution à cette publication. Avec enthousiasme et générosité, il a accepté de nous faire partager sa réflexion à l'égard du thème de l'exposition.

Je désire également souligner l'important et essentiel travail de documentation bibliographique effectué par monsieur Alain Depocas, pour lequel je l'en remercie très chaleureusement ainsi que pour sa précieuse collaboration à la sélection des œuvres vidéographiques de l'exposition.

Je m'en voudrais enfin de ne pas dire toute ma reconnaissance à tous ceux et celles, collègues du Musée et autres collaborateurs, qui ont été associés à la réalisation de l'exposition et de son catalogue. R.L.

Table des matières

Avant-propos	7
Marcel Brisebois	
Introduction	9
Réal Lussier	
Le mirage et le suspense	15
Quelques notes sur le cinématographique dans l'art contemporain	
Olivier Asselin	
Raymonde April	23
Geneviève Cadieux	24
Thomas Corriveau	25
Douglas Gordon	26
Tony Oursler	27
Suzanne Lafont	28
Michael Snow	30
Pierrick Sorin	31
Joanne Tod	32
Stan Douglas	33
Eric Fischl	34
John Hilliard	35
Alain Laframboise	36
Jean Le Gac	37
Mark Lewis	38
Cindy Sherman	39
Jeff Wall	40
Dara Birnbaum	41
Robert Cahen	42
Peter Fischli et David Weiss	43
François Girard	44
Jean-Luc Godard	45
Dan Graham	46
Peter Greenaway	47
Joan Jonas	48
Robert Morin et Lorraine Dufour	49
Marcel Odenbach	50
Woody Vasulka	51
Michèle Waquant	52
Bruce et Norman Yonemoto	53
Liste des œuvres	54
Bibliographie	56

A v a n t - p r o p o s

L'année 1995 serait, en a-t-on convenu, celle du centenaire du cinéma. Quant à s'entendre sur l'auteur de ce que, à l'origine, on a considéré comme « une invention sans avenir », c'est une autre affaire. Plusieurs en réclament la paternité : les frères Lumière, en France ; aux États-Unis, on se dispute entre Thomas Alva Edison et Woodville Latham. Quant aux Allemands, ils l'attribuent à Max et Emil Skladanowski. En fait, le cinéma est au centre d'un immense faisceau de contradictions. Ce que certains estiment être « l'art du XX^e siècle » n'a été considéré longtemps que comme une « attraction de foire foraine » ou, pour reprendre ici les mots de Georges Duhamel, comme « un divertissement d'ilotes ». Le cinéma mettra un bon demi-siècle avant d'être reconnu comme un art à part entière, le septième art. Aujourd'hui, on a plutôt tendance à le considérer comme une industrie culturelle, voire une industrie tout court. Un paradis d'investisseurs.

Marcel Brisebois

L'exposition *L'Effet cinéma* que présente le Musée d'art contemporain de Montréal n'a pas pour but d'établir comment le cinéma a affecté notre siècle, des thèses n'y suffiraient pas. Il s'agit plutôt de montrer, bien modestement, comment une certaine pratique actuelle des arts est tributaire du cinéma. On sait que, dès son origine, le cinéma a fasciné les avant-gardes picturales et littéraires et que, loin de le considérer comme un divertissement indigne, ils l'ont fréquenté avec curiosité et même sympathie. Mais de là à s'en reconnaître tributaire, il y a une marge. L'idée d'un dialogue, voire d'une concurrence, d'un art à l'autre leur est étrangère. C'est sans doute Pierre Reverdy qui, le premier, reconnaît en 1918 l'existence de « moyens proprement cinématographiques » et en indique l'importance et les possibilités. Il existe, estime le poète, un langage cinématographique propre qui n'est associé à aucune tradition antérieure. Il n'est plus possible, dès lors, de considérer le cinéma comme un succédané de foire. Reverdy écrira : « J'ai éprouvé devant tel film une émotion plus intense et au moins aussi pure que devant les œuvres d'art que j'ai préférées. » À sa suite, Duchamp, Man Ray, Breton, Max

Ernst, Fernand Léger verront dans le cinéma un moyen de renouveler la peinture. Et Pierre Henry, considéré comme l'un des pères de la musique nouvelle, confie avoir découvert la peinture par le cinéma. « Le cinéma, déclare-t-il, découpe et restructure de façon dramatique et rythmique l'art plastique... Plus que la musique et les arts plastiques, le cinéma a été le lien des avant-gardes, de la modernité. » L'effet cinéma : celui d'une ardente secousse sismique dont les ondes de choc ne cessent de déferler et de bouleverser nos habitudes de penser et de vivre.

Le Musée d'art contemporain de Montréal remercie le commissaire de cette exposition, Réal Lussier, les artistes qui ont consenti à ce que leurs œuvres s'y retrouvent, ainsi que les collectionneurs qui ont accepté de se départir momentanément des pièces de leur collection. Le Musée remercie également Olivier Asselin, professeur à l'Université d'Ottawa, dont la réflexion enrichit le catalogue qui accompagne l'exposition. Ma gratitude va également à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de cet événement.

Introduction

Avec l'invasion constante et de plus en plus grande des images véhiculées par les médias et les nouvelles technologies, il est devenu aujourd'hui impossible d'ignorer ce phénomène et son influence sur notre société comme sur notre culture. Il n'est, en effet, plus permis d'aborder une activité créatrice sans prendre en compte les diverses connexités qu'elle entretient avec d'autres formes ni ce qu'on pourrait appeler son « conditionnement » visuel. À cet égard, les différentes formes d'art connaissent depuis longtemps des relations d'influence mutuelle, mais elles sont devenues plus que jamais l'objet de croisements et d'interpénétrations. Le monde des images médiatiques façonne de manière irréversible non seulement le paysage de la culture populaire mais aussi celui de l'art.

Réal Lussier

L'Effet cinéma est une exposition qui veut traiter plus particulièrement de la présence du cinéma dans le champ de l'art contemporain. Parmi toutes ces images médiatiques qui ont surgi, celles du cinéma sont certainement, depuis plusieurs décennies, entrées dans notre imaginaire et notre inconscient sans qu'on puisse en mesurer vraiment les effets. Cette exposition parle donc d'effet du cinéma, c'est-à-dire d'influence, de résultat produit dans le domaine de l'art. Mais il est aussi question, dans un même mouvement, d'impression produite tout comme de procédé employé. L'effet cinéma, c'est tout à la fois l'inspiration, les apparences et les modalités.

Dès son apparition, le cinéma a exercé sans contredit une fascination extraordinaire sur les foules. À cet égard, les artistes ne firent pas exception. En effet, ils lui portèrent immédiatement une attention particulière. Le cinéma devenait désormais un facteur déterminant de l'éducation et de l'information visuelle. Aussi, tant chez les peintres que chez les écrivains, le cinéma constituait une échappée dans le merveilleux par l'étrangeté de l'illusion et par la séduction du mouvement.

Notamment, les cubistes et les futuristes furent plus ou moins marqués par cette nouvelle expérience que constituait le cinéma¹. Les recherches picturales menées par ceux-ci introduisaient à l'époque une préoccupation pour la mobilité et la durée par la démultiplication des plans et la fragmentation des points de vue. Au moment où le cinéma connaissait déjà une diffusion commerciale, des œuvres comme le *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp ou *Jeune fille et*

Soldats en marche de Jacques Villon manifestaient non seulement une tentative de représentation de personnages en mouvement, mais encore un nouveau traitement des plans et des formes qui suggérait une rythmique syncopée cinématique. Que les recherches de ces peintres aient été tributaires ou non des études sur le mouvement réalisées par des photographes ou de l'avènement du cinématographe, il n'en demeure pas moins qu'elles consistaient en un effort pour synthétiser sur la toile l'expérience du déroulement d'une action, d'un déplacement.

Par ailleurs, le caractère illusionniste et anticonformiste de l'image cinématographique, tout comme la nature fantasmagorique de certaines des premières réalisations, suscitèrent rapidement l'engouement des surréalistes. Dans le mystère de la salle obscure, ils trouvèrent à la fois une sorte de naïveté et une poésie qui rejoignaient bien leurs préoccupations pour le monde de l'imaginaire et du rêve. Des artistes comme Magritte, Dali ou Picabia exploitèrent dans leurs œuvres les effets de fausses perspectives, de ruptures d'échelle, de superposition, de gros plans, de transparence, tout comme une certaine imagerie qui était empruntée au cinéma.

1.

À l'égard de l'aspect historique des rapports entre peinture et cinéma, nous renvoyons le lecteur au catalogue accompagnant l'exposition tenue à Marseille en 1989 : *Peinture cinéma peinture*. — Paris : Hazan ; Marseille : Direction des Musées de Marseille, 1989.

Il faut rappeler également que l'intérêt des artistes pour le cinéma allait se manifester pour certains de manière plus concrète. De fait, des peintres furent tentés par ce nouveau mode d'expression qui leur apparaissait susceptible de permettre la poursuite de leurs recherches visuelles. Duchamp, Léger, Man Ray, Richter, entre autres, expérimentèrent tour à tour, et chacun à leur façon, les possibilités de la technique cinématographique. À leur suite encore, de nombreux artistes se tournèrent à l'occasion, et même régulièrement pour les uns, vers la pratique du cinéma soit pour en explorer ses lois et ses limites, soit comme un moyen de plus pour y développer les caractères spécifiques de leur langage plastique.

Quoique la familiarité des artistes visuels avec les images cinématographiques soit indiscutable, la question des rapports entre ces créateurs et le cinéma n'a été jusqu'à maintenant que peu étudiée². Si, pourtant, l'apparition du cinéma et son développement sont contemporains des avant-gardes que le domaine de l'art a connus au cours du siècle, nous devons constater que l'observation et l'examen des influences, voire des contaminations entre l'expression cinématographique et les autres arts visuels, demeurent récents et très partiels.

C'est à l'occasion du premier siècle du cinéma, soit plus précisément des premières projections publiques³, que nous avons songé à mettre en lumière certains traits particuliers de la production artistique contemporaine qui évoquent directement le mode cinématographique. Aussi, il n'est pas inopportun de porter notre attention sur les rapports que les arts plastiques ont entretenus avec le cinéma durant les toutes dernières décennies, bien au contraire, puisque la production artistique récente a été particulièrement marquée par un questionnement à l'égard de la notion de représentation de même que par une réinterprétation des images médiatiques.

Dans ce contexte donc, l'exposition permet de signaler d'une certaine manière l'empreinte de la création cinématographique sur les autres pratiques en arts visuels au cours des dernières années ou plus précisément de considérer de quelle façon le langage cinématographique, dans sa forme et dans ses codes, a déterminé le développement de plusieurs expressions artistiques contemporaines. Étant donné, par ailleurs, les nombreux aspects qu'une telle influence pouvait comporter, allant des sujets aux dispositifs en passant par les questions structurelles et syntaxiques, nous avons voulu privilégier la dimension narrative. Celle-ci apparaît, en effet, définir d'emblée la production cinématographique⁴. Tout en précisant qu'une telle considération ne se veut nullement réductrice, ni évidemment exclusive au cinéma, il convient

de reconnaître que c'est en tant que récit qu'il est le plus communément perçu. Pour le spectateur, il n'y a aucun doute que la majorité des films qu'il voit racontent des histoires.

C'est donc sous l'angle du récit, opéré en quelque sorte à la manière cinématographique, que nous avons retenu un certain nombre d'œuvres. Celles-ci ne constituent qu'un nombre restreint d'exemples parmi la production artistique contemporaine. Cependant ces œuvres sont suffisamment explicites pour rendre compte d'une diversité d'attitudes. De plus, elles permettent d'illustrer le travail de certains des artistes dont l'apport a été déterminant tant pour la redéfinition du statut de l'image que pour l'art des dernières décennies. D'autres figures importantes aussi auraient pu être pertinentes au propos; toutefois, l'exposition offre l'occasion de faire voisiner les travaux d'artistes plus jeunes avec ceux de leurs aînés mieux connus.

Les œuvres de l'exposition qui sont de natures diverses, puisqu'il s'agit de peintures, de photographies, d'installations, de réalisations vidéographiques et filmiques, ont été produites à différents moments tout au cours d'une période d'un peu plus de vingt ans. Toutes témoignent de façon plus ou moins évidente d'une dissolution des genres traditionnels, d'une transformation de la valeur de représentation, mais aussi du pouvoir de l'image de raconter. Par ailleurs, tout en rappelant selon des stratégies diverses son lien avec le cinéma, chacune de ces œuvres manifeste néanmoins sa singularité.

2.

Nous souhaitons signaler toutefois quelques expositions qui ont abordé de manière directe ou indirecte le sujet des croisements entre différentes pratiques artistiques et le cinéma. Outre l'exposition déjà citée, *Peinture cinéma peinture*, nous pensons à *Passages de l'image*, tenue à Paris au Centre Georges Pompidou en 1990, et *Image World : Art and Media Culture* au Whitney Museum of American Art, à New York, en 1989.

3.

En fait, les premières projections publiques des frères Lumière commencèrent à Paris le 28 décembre 1895, mais cette nouvelle invention avait déjà été mise au point quelques années auparavant.

4.

L'étude du langage cinématographique narratif a donné lieu à plusieurs publications au cours des dernières années. Nous attirons l'attention particulièrement sur l'ouvrage des auteurs André Gaudreault et François Jost, *Cinéma et récit — II : le récit cinématographique*.

— Paris : Nathan, 1990.

Précisons immédiatement que si ces œuvres empruntent au cinéma dans sa manière de montrer et de raconter, il n'est pourtant pas question dans la plupart des cas de le mimer. Elles élaborent plutôt un nouveau dialogue avec le spectateur. Celui-ci n'est pas ici passif : au contraire, il est sollicité à interpréter et à recréer à partir des éléments constitutifs de l'œuvre. Le spectateur devient un élément actif dans l'espace de la narration. Exception faite des œuvres vidéographiques et filmiques, le spectateur peut construire et reconstruire le récit à sa guise sans limites de durée, et même participer à l'espace de l'œuvre qui se déploie dans un milieu en trois dimensions.

Ce qu'on perçoit à travers les œuvres de l'exposition, ce sont certains effets cinématographiques. Elles sont en quelque sorte travaillées par le cinéma de différentes façons, soit sous l'angle du cadre, soit sous celui de la citation ou de l'analyse, soit encore sous celui du traitement formel ou de la référence stylistique ou de la séquence et du montage. Il est bien entendu que tout cela n'est pas absolu et qu'on peut rencontrer plus d'un de ces procédés employés pour une même œuvre. Quoi qu'il en soit, ces œuvres nous proposent toutes au moins un récit potentiel, des bribes de narration, qui tient tantôt de l'image unique, comme extraite du film défilant, tantôt de la suite, tel un fragment scénarisé.

Une première observation nous amène à distinguer les œuvres dont l'objet thématique se réfère directement au monde du cinéma. Il s'agit, par exemple, de celles de Cindy Sherman, John Hilliard, Thomas Corriveau, Douglas Gordon, Marcel Odenbach, Mark Lewis, Pierrick Sorin, Bruce et Norman Yonemoto. Ici, le travail de Cindy Sherman est probablement l'un de ceux qui procède le plus de l'univers cinématographique. Depuis sa série des *Untitled Film Stills* où elle exploitait les stéréotypes féminins véhiculés spécialement par le cinéma des années 50 et 60, l'artiste a fondamentalement basé son œuvre sur la mise en scène d'elle-même dans des contextes et des décors qui évoquent la figure cinématographique. Non seulement le personnage mais encore la mise en situation, l'éclairage, les vêtements, etc. concourent à créer l'effet filmique. Le *Sans titre* (1982) de l'exposition n'est pas sans rappeler par l'attitude et l'apparence du personnage la Jeanne d'Arc du film de Carl Dreyer. Par l'effet dramatique produit, l'image nous fait entrer dans une narration.

De manières différentes, chez John Hilliard et Thomas Corriveau aussi, les images nous transportent dans la mythologie cinématographique par le biais de scènes et de personnages devenus clichés, parce que fortement associés à cer-

tains types de films. Ainsi dans *Moment*, Hilliard met en scène une situation typique du cinéma américain mais dont les références sont multiples, allant de Billy Wilder à Martin Scorsese, tandis que Corriveau dresse avec *31 Jours d'amour* un répertoire iconique du couple amoureux que l'on associe d'emblée au cinéma italien des années 60. Avec son œuvre intitulée *The End (Bird Man of Alcatraz)*, Douglas Gordon fait aussi directement référence au cinéma par la citation. L'artiste reprend ici le dernier plan du film alors que les mots *The End* apparaissent et viennent clore le récit. La toile devient l'écran sur lequel se profile la dernière image, sorte de temps d'arrêt qui vient bien indiquer au spectateur que l'histoire est terminée. Quant à Marcel Odenbach, dont tout l'œuvre est marqué par les films de Hitchcock, il pratique également la citation par le recyclage d'images, de fragments tirés de réalisations à suspense comme *Psychose* d'Alfred Hitchcock et *Dressed to Kill* de Brian de Palma.

De son côté, Mark Lewis s'intéresse ici à des projets de films jamais réalisés et simule en tous points la superproduction en faisant des génériques d'ouverture un sujet de réflexion. Dans *Two Impossible Films*, ce ne sont pas seulement les premières minutes d'un film, où généralement mise en situation et générique se superposent, qui sont travaillées. Ces premières séquences, qui constituent le début du récit devant se développer par la suite, deviennent ici le sujet même d'une petite histoire, en soi complète et autonome. Par ailleurs, Pierrick Sorin s'attache dans son installation, *L'Homme qui tombe*, au thème de la chute qui n'a rien de proprement cinématographique mais qui est pourtant devenu un motif récurrent à travers la production filmique, comme c'est le cas par exemple pour le héros de comédies *slapstick*. Enfin, Bruce et Norman Yonemoto pastichent avec ironie la mythologie du cinéma hollywoodien.

D'autres œuvres connaissent plus particulièrement un traitement formel d'inspiration cinématographique, qui se manifeste par des effets de flou et de bougé. Il s'agit des pièces de Michael Snow et de John Hilliard. Les images y apparaissent comme des ralenti et des arrêts sur image arrachés à une trame quelconque. Ce travail avec le flou et le bougé tend à la fois à produire une impression de mouvement et de temps et à introduire un récit virtuel.

Quoique fort différentes, les œuvres de Jeff Wall, Suzanne Lafont et Joanne Tod présentent également des effets de type cinématographique. Que ce soit par la scénarisation de l'image et sa dramatisation, par le choix du cadrage et de la composition, par le travail des plans, par le format, ces artistes esquissent, chacun à sa manière dans sa représen-

tation, une narration. Particulièrement chez Jeff Wall, où le travail repose sur une mise en scène de type cinématographique, la narration se trouve renforcée par le pouvoir de fascination que produit l'utilisation de la lumière.

On retrouve encore au sein des productions des effets plus classiques de construction narrative. C'est le cas, par exemple, des œuvres qui recourent à la séquence, telle qu'on peut la rencontrer chez Michael Snow, sous la forme d'une série d'images montrant toujours le même visage mais qui n'est jamais identique et dont l'arrière-plan est sans cesse différent, ou encore chez Geneviève Cadieux où la figure représentée n'est animée que par le seul effet de rapprochement produit dans la répétition du motif. C'est aussi le cas avec l'œuvre d'Eric Fischl, où l'on retrouve l'effet de séquence produit par la répétition d'un même motif, représenté sous des cadrages et des points de vue légèrement différents. On constate, par ailleurs, un phénomène un peu similaire avec *L'Argent* de Suzanne Lafont qui, tout en nous rappelant le film de Robert Bresson, engage le regard du spectateur dans une séquence d'images qui se répondent les unes les autres par le jeu des regards et des gestes.

La structure de cette dernière œuvre rappelle parfaitement le procédé du montage cinématographique comme on peut le noter également chez Hilliard et Alain Laframboise. Celui-ci opère selon un mode de construction narrative qui, par le travail du regard et de l'association d'idées, intègre les images mentales. Cette formule a été pratiquée par plusieurs cinéastes, dont Alain Resnais dans *Hiroshima, mon amour*, alors que l'héroïne, en apercevant la main de son amant japonais, revoit celle de son amour allemand mort des années auparavant.

La narrativité des œuvres de Raymonde April tient quant à elle à la fois du littéraire et du cinématographique. En fait, un court texte apparaissant directement sous chaque image évoque aussi bien le sous-titre que l'intertitre employé dans le cinéma muet. D'autre part, ces mêmes images par leur cadrage, leur ambiance familière, leur sens de l'atmosphère et du détail se donnent comme des « photogrammes » d'un récit virtuel. Chez Jean Le Gac par ailleurs, les choses sont un peu différentes. Si le texte vient encore doter l'œuvre d'un caractère narratif, renvoyant explicitement au littéraire avec la présence du livre, l'image se présente selon le dispositif cinématographique comme un écran de projection où la scène représentée combine les éléments fantasmatiques du film d'aventure.

Il y a aussi parfois un rapport plus concret avec le dispositif de la projection cinématographique, tel qu'on peut en faire

l'expérience avec le travail de Tony Oursler. En fait, grâce à la projection vidéographique sur la tête d'un personnage, matérialisé sous la forme d'une « poupée de tissus », celui-ci s'anime et prend la parole. D'un seul coup, cette tête devient écran sur laquelle prend vie un visage. Ce « cinéma » ne se fait plus sur le rectangle blanc habituel mais bien plutôt dans l'espace même du spectateur. Ici, l'espace du récit et l'espace du spectateur ne font plus qu'un d'une certaine manière.

Il faut nécessairement souligner que l'œuvre vidéographique, qui en soi se distingue beaucoup de la production cinématographique, non seulement en regard des aspects techniques mais encore formels, peut souvent adopter les mêmes effets narratifs que ceux du cinéma. Ainsi, plusieurs œuvres de l'exposition proposent des structures narratives de type fictionnel ou documentaire. Par ailleurs, il est aussi vrai que certaines œuvres empruntent dans les thèmes et dans les formes aux grandes catégories du cinéma commercial, tels la comédie, le suspense, le film historique, etc.

Par exemple, les œuvres de Fischli et Weiss, Morin et Dufour, Michèle Waquant, Stan Douglas ou Peter Greenaway développent, chacune de manière fort différente, des stratégies narratives. Alors que chez Fischli et Weiss « l'action » se déroule comme un véritable suspense grâce à l'enchaînement des causes et des effets, chez Morin et Dufour le récit adopte la structure linéaire du drame social. Pendant que chez Michèle Waquant on nous livre, par l'image seulement, la chronique d'un lieu public, chez Stan Douglas, on assiste à des fragments de récits dont le montage s'inspire du mélodrame. Quant à Peter Greenaway, le postulat d'ordre fixé dès le départ, que ce soit l'alphabet ou la classification, devient ici le principe d'organisation de la structure narrative.

Malgré l'inventaire succinct d'attitudes diverses, de différentes manières de faire de l'art sous « l'effet » du cinéma, que nous avons esquissé précédemment, il est permis d'avancer que les rapports entre art contemporain et cinéma ne sont pas seulement multiples mais également complexes. Alors qu'une définition précise de ces concepts est impossible et en quelque sorte impraticable, un examen rigoureux des apports et des influences du cinéma en regard de l'art contemporain ne pourrait être univoque et complet, ni définitif. En parlant ici d'effet du cinéma, il convient de souligner que cela n'implique pas tant qu'il s'agisse d'influences comme telles, en pensant à des interpénétrations physiques et techniques entre les deux domaines, mais bien plutôt d'affinités de pensées et de styles, d'interdépendances entre esthétiques, de convergences mentales entre pratiques artistiques.

Le mirage et le suspense
 Quelques notes sur
 le cinématographique
 dans l'art contemporain

Paragone. L'art contemporain et le cinéma? Il ne s'agit pas exactement

de procéder ici, une fois de plus, à quelque comparaison entre les arts, par exemple entre la peinture et le cinéma, comme jadis Lessing comparait la peinture et la poésie, Greenberg, la peinture et la sculpture, ou les sémiologues, le langage et toutes les autres « pratiques signifiantes ». Bien que de telles études aient sans doute leur intérêt, elles restent généralement balisées par certains postulats pour le moins problématiques que les objets mêmes de l'étude mettent souvent en question.

Olivier Asselin

D'abord, cette approche comparative suppose que tous ces arts sont pratiquement séparés ou, au moins, théoriquement séparables, que chacun est autonome, clairement défini et définissable, qu'il a des formes et des motifs spécifiques et exclusifs. Même si cette approche comparative s'intéresse autant aux échanges entre les arts qu'à la définition de chacun (et peut-être plus encore aujourd'hui), ces échanges sont toujours justement compris (que ce soit pour les désapprouver ou les approuver) à partir de ces définitions, comme une altération de ces définitions. On parle du littéraire dans la peinture, du pictural dans la photographie, du photographique dans la peinture, etc., comme si la définition même du littéraire, du pictural, du photographique, de la littérature, de la peinture ou de la photographie ne faisait pas problème et qu'elle était donnée une fois pour toutes. En postulant ainsi l'existence d'une spécificité pour chaque art, cette approche comparative risque de négliger toute la dimension *historique* de la question : pour définis et définissables qu'ils puissent paraître à un moment donné, ces arts n'en sont pas moins des pratiques historiques qui, à la fois et sans cesse, sont produites et modifiées par l'Histoire et la produisent et la modifient en retour.

Ensuite, cette approche comparative suppose qu'un art se définit avant tout par son médium, c'est-à-dire par ses propriétés physiques et techniques, sa structure syntaxique, sa structure sémantique, sa logique référentielle, etc. Elle encourage l'analyse formelle ou sémiologique. En postulant ainsi que la spécificité de chaque art est à chercher du côté de la matière, de la forme, de la technologie et du signe,

cette approche comparative risque de négliger toute la dimension phénoménologique, psychologique, pragmatique et *sociale* de la question : ces arts se définissent, se distinguent et se comparent aussi par leurs modes et contextes de production et de réception.

Entre un art et un autre, un médium et un autre, la concurrence, pour ne pas dire la rivalité, peut susciter bien des passions, souvent contradictoires, parfois réciproques, mais surtout l'amour ou la haine, l'admiration ou le mépris. Un médium peut cultiver la ressemblance ou la dissemblance, s'identifier ou se distancer, se mettre à imiter l'autre ou, au contraire, à rejeter tout ce qu'il pourrait sembler lui devoir.

Entre deux arts ou deux médiums, la relation d'échange est parfois physique — les supports sont mélangés — mais le plus souvent analogique — un art en imite un autre. Cette imitation est variée par ses objets, ses modes, son degré : elle peut être approximative ou presque parfaite (lorsque, par exemple, cet icône est le résultat d'un processus indicel comme la photographie). Mais cette imitation est surtout variée par ses fins : elle peut être sérieuse ou ironique, apologétique ou critique, elle peut tenter ainsi d'acquérir certaines qualités de son objet ou d'en manifester les défauts, de poursuivre une tradition ou de la détruire, ou encore, tout simplement, de mettre tout cela en question.

Les rapports entre les arts ou les médiums ont bien varié historiquement. Durant l'âge dit classique, l'échange est encouragé, dans un sens au moins : si elles sont souvent en compétition, la peinture et la sculpture se doivent, toutes

deux, d'imiter la littérature, l'art libéral par excellence, en lui empruntant ses histoires et sa structure; et elles se rencontrent, toutes deux, dans le *bel composto*, ce montage des arts au cœur de l'architecture. Dans la modernité, en tout cas selon certains observateurs (Lessing et Greenberg par exemple), l'échange est plutôt proscrit : chaque art se doit de respecter les limites de son médium, et la peinture ainsi, d'exclure la narration (le littéraire), puis la figuration (le sculptural). Mais en même temps, paradoxalement, la modernité rêve à la *Gesamtkunstwerk*, à l'œuvre d'art totale, qu'elle pensera trouver successivement dans l'opéra, le théâtre et le cinéma. Aujourd'hui, par contre, maintenant que l'hégémonie du littéraire et le discours de la pureté ont quelque peu été ébranlés, l'heure est au libre-échange entre les arts et les médiums : le passage, l'impureté, l'hybridité, l'intermédia et le multimédia sont à la mode, comme si, en soi, ils avaient une valeur.

Le cinéma. Donc, l'art contemporain et le cinéma. La question est simple. Et pourtant, à séparer ainsi l'un et l'autre pour mieux les comparer, elle semble supposer que le cinéma n'est pas tout à fait un art, ni un art contemporain, et que l'art contemporain est rarement du cinéma. Mais que le cinéma soit un art, personne aujourd'hui ne songerait à le contester et que l'art contemporain utilise souvent le film, c'est l'évidence même. En fait, ce que l'on nous demande ici de comparer, ce n'est pas le film et l'art, un médium et tous les autres, un genre et une espèce, mais plutôt deux champs sociaux : la pratique de l'industrie cinématographique et celle du milieu de l'art. Car ce qu'on appelle le cinéma n'est pas seulement le film (nous y reviendrons), mais surtout cette industrie de masse qui, en général, produit, comme la télévision, des images en quantité et les diffuse largement, pour un public nombreux. Et ce qu'on appelle l'art contemporain n'est pas l'art d'aujourd'hui en général, mais seulement cette pratique plutôt artisanale, dont les œuvres circulent surtout dans le réseau étroit des galeries et des musées, pour un public avisé. Le cinéma, dont les images sont ainsi parmi les plus visibles et les plus influentes, est devenu incontournable, comme le modèle de tous les arts ou du moins comme l'art auquel tous les autres devraient se comparer, que ce soit pour l'admirer ou le mépriser. Et l'art contemporain s'y est ainsi frotté, lui aussi. Dans quelle mesure, comment et pourquoi ?

Il pourrait sembler naturel de s'intéresser d'abord aux œuvres d'art contemporaines qui utilisent le support filmique, le celluloïd, qui sont elles-mêmes un film ou intègrent du film. Pourtant, ces œuvres-là font rarement référence au cinéma dont on parle. Nous l'avons vu : le

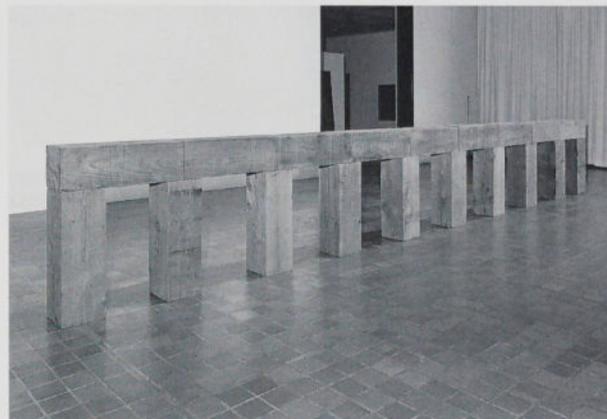
cinéma ne se réduit pas à son support, tous les films ne sont pas du cinéma. Il pourrait sembler aussi naturel alors de s'intéresser aux œuvres (picturales, photographiques, vidéographiques, etc.) qui, sans utiliser le support filmique, citent néanmoins un ou plusieurs films, que ce soit un simple photogramme, un plan, une scène ou tout le métrage. Ces œuvres-là sont nombreuses et méritent assurément qu'on s'y attarde. Mais à ne retenir que celles-là, on risque de passer à côté de l'essentiel : toutes les autres qui, sans utiliser le support filmique, ni citer aucun film particulier, ont néanmoins quelque chose de cinématographique. Qu'est-ce à dire ? Qu'est-ce donc que le « cinématographique » ?

Le cinématographique. Le terme n'a pas de définition simple, ni fixe d'ailleurs. Il varie historiquement, avec le cinéma lui-même, avec ce qu'on en retient à un temps donné. Il couvre une multiplicité de traits remarquables, ou plutôt remarqués, pas tous cohérents, ni essentiels, ni exclusifs d'ailleurs. Car le cinéma a bien quelques traits communs avec d'autres images — la peinture, la sculpture, la photographie, la vidéo, les images numériques et la télévision (par laquelle, largement, le cinéma nous vient aujourd'hui) — et avec d'autres arts — le théâtre, la littérature, par exemple. De ce point de vue, il n'est pas difficile d'admettre la présence du cinématographique non seulement *hors* du cinéma (et du film), mais aussi *avant* l'invention du cinéma. Et ce n'est pas être victime de quelque illusion rétrospective : le cinéma a bel et bien été préparé par d'autres images qui peuvent, en retour, nous sembler cinématographiques. Il ne s'agit pas ici de donner au terme une extension indue, qui lui ferait perdre beaucoup de son pouvoir discriminant, mais seulement de le compliquer un peu pour ne pas en limiter l'usage à l'évidence.

Le cinématographique se définit ainsi non seulement par quelques caractéristiques matérielles ou techniques (comme la pellicule perforée), mais aussi par certains aspects formels et iconographiques (dont certains, bien sûr, varient avec les époques, les genres, les auteurs) : l'image plane et limitée, lumineuse et de grand format (surtout dans le cinémascope et l'IMAX); l'image photographique (indicielle et iconique, mécanique et reproductible), sérielle et animée (elle fait l'analyse et la synthèse du mouvement); la définition de l'image (sommaire ou très précise), la mise au point et la profondeur de champ (minime avec la très longue focale, infinie avec le grand-angulaire); le noir et blanc (hautement contrasté ou non) et certaines palettes (comme le technicolor); certains cadrages (le gros plan, le plan d'ensemble, l'iris), certains angles de vue (la plongée et la

contre-plongée, par exemple), certains mouvements de caméra (surtout les mouvements lents et mécaniques, le travelling); le montage aussi (qui, par la coupe franche, le fondu enchaîné, la surimpression, l'écran divisé, l'image composite, assemble des matériaux hétérogènes pour accuser ou récuser la discontinuité); le récit bien sûr (c'est-à-dire la représentation temporelle d'une histoire, qui peut être documentaire, mais qui, au cinéma, est généralement associée à la fiction¹) et tous les genres du récit cinématographique (le western, le policier, la comédie musicale, le péplum, le film d'horreur, la science-fiction, etc.) avec leurs lois et leurs effets; certains jeux sur l'ordre du récit (le temps différé, le *flash-back*, le *flash-forward*, la boucle, l'inversion de sens ou de marche), d'autres sur la durée du récit (l'accélééré, le ralenti, le temps réel, l'arrêt sur image, l'ellipse); certains aspects du « profilmique » (les comédiens, les maquillages, les coiffures et les costumes, le décor, l'éclairage, la mise en scène, le jeu); l'environnement sonore (la voix off, les dialogues, les bruits, la musique qui vient souligner l'action, l'appuyer même) et certains aspects du paratexte (le générique, les sous-titres). Mais le cinématographique se définit aussi sans doute par ses modes de production, du scénario à la postsynchronisation, en passant par le plateau (avec les décors, les comédiens, l'équipe nombreuse et la division du travail qu'elle implique). Enfin, le cinématographique se définit aussi par ses modes de réception et de diffusion : la représentation collective, dans une salle obscure, avec projection sur grand écran et en stéréophonie; ses effets psychologiques et sentimentaux (identification et voyeurisme, par exemple); la distribution massive, le système de promotion (dont l'affiche et la bande-annonce) et le star-system qu'il produit, etc. Autant de traits donc, qui, sans être toujours essentiels, ni exclusifs au cinéma, en sont venus à nous le signifier et dont nous pouvons retrouver les traces dans d'autres médias, dans d'autres arts.

Qu'est-ce que l'art contemporain va retenir de tout cela, comment et à quelles fins? Pour évaluer les usages du cinématographique ici, il faudrait sans doute procéder par induction et identifier, à l'aide de cette « définition » du cinématographique (en fait une simple liste de traits cinématographiques), les œuvres particulières qui y font référence et les examiner soigneusement pour en tirer quelques conclusions générales. Pour ordonner un peu la recherche, il serait possible de découper le corpus : chronologiquement, par exemple, quitte à l'élargir un peu pour suivre l'histoire des rapports entre l'art moderne et le cinématographique, depuis la peinture de grand format jusqu'à la réalité virtuelle, en passant par la peinture abstraite et les



Carl Andre
Newbrückwerk Dusseldorfgewidmet, 1976
 19 éléments en cèdre rouge de l'Ouest
 121,9 X 30,5 X 823 cm (l'ensemble)
 Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal
 Photo : Denis Farley

avant-gardes; ou, selon les médias, pour examiner le cinématographique en peinture, en sculpture, dans l'installation, dans la performance, puis en photographie, dans la vidéo², etc. Mais une telle entreprise, assurément tentée par l'exhaustivité (de toute façon impossible), demanderait plus de temps et d'espace que nous n'en avons. Au lieu de faire l'inventaire fastidieux des œuvres qui font référence au cinéma, on se contentera d'examiner seulement deux usages exemplaires du cinématographique, catégoriels même, en ce qu'ils paraissent en des lieux inusités (dans le dispositif scénique et l'image fixe) et incarnent peut-être des modes et des fins opposables, qui peuvent permettre ainsi de rassembler et de distinguer bien des œuvres.

Le dispositif scénique. À son apparition dans les années soixante, le minimalisme décontenance le public et la critique, qui, longtemps, ne savent que penser, ni que dire, de

1.

À ce sujet, voir surtout : André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec : Les Presses de l'Université Laval; Paris : Méridiens Klincksieck, 1988; André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Hazan, 1990.

2.

Sur le cinéma et la vidéo, voir en particulier : Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois, « Cinéma et vidéo : interpénétrations », in *Communications*, n° 48 (« Vidéo », numéro dirigé par Raymond Bellour et Anne-Marie Duquet), 1988, p. 267-321; Raymond Bellour, Catherine David, Christine van Assche (éd.), *Passages de l'image*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1990.

ces grands cubes usinés, immobiles et silencieux. Mais tous sentent que se déploie ici une « sensibilité » nouvelle. Certains y voient du « théâtral³ », d'autres, déjà, du « photographique⁴ ». En effet, ces choses sont anthropomorphiques ; cette scène, imaginaire et dramatique. Par leur matériau, opaque et même réfléchissant, leur forme, symétrique mais orientée, leur taille, ni miniature ni monumentale, leur autonomie relative par rapport au lieu où elles se trouvent, par leur installation dans l'espace et l'éclairage, souvent faible et zoné, ces choses semblent avoir une intégrité, une intériorité même, une certaine pensivité : elles se mettent à ressembler à des corps, à des êtres, elles acquièrent une étrange *présence*, mais une présence marquée d'absence, immatérielle (comme l'aura de certaines photographies), qui déréalise et « fictionnalise » tout ce qui l'entoure. Le lieu entier de l'exposition se transforme en une scène imaginaire ; l'espace et le temps réels, en un espace et un temps fictifs, oniriques, surréalistes même, qui deviennent comme le théâtre d'un récit, d'un récit dramatique, qui suscite chez le spectateur des effets réellement psychologiques et sentimentaux. La modernité avait peut-être exclu de la peinture et de la sculpture la représentation, en particulier la représentation du temps (la narration), puis celle du corps (la figuration), mais la postmodernité les réintroduit, surtout dans l'installation, la performance et la vidéo, mais aussi dans l'art en général, qui devient ainsi largement figuratif et narratif, pittoresque et romanesque, photographique et théâtral ou plutôt, peut-être, *cinématographique*.

En effet, contrairement aux œuvres dites « modernistes » qui se méfient de l'illusion (de l'illusion « tactile », en tout cas) et sont telles qu'elles paraissent, les œuvres contemporaines sont hautement illusionnistes : que ce soit, donc, par la lumière ou quelque médiation technologique, ces œuvres dématérialisent la matière, déréalisent la réalité, qui paraît ici n'être toujours déjà qu'une image — comme un *mirage* (pour reprendre un mot de Greenberg). Contrairement aux œuvres modernistes qui ne représentent ni ne prennent du temps et semblent donc à chaque instant entièrement manifestes, les œuvres contemporaines se perçoivent rarement instantanément : elles représentent du temps et prennent du temps, racontent des histoires et requièrent une expérience temporelle — elles se déploient dans une durée, une durée narrative. Mais cette durée n'a rien à voir avec le théâtre (du moins pas avec le théâtre « classique » : le théâtre moderne et surtout postmoderne est déjà peut-être cinématographique). Au théâtre, même lorsque la règle des trois unités est suivie à la lettre, même lorsque la représentation est en temps réel (et que le récit

prend autant de temps que l'histoire racontée), la représentation ne semble pas durer ainsi : elle *pass*e plutôt, et vite, parce qu'elle paraît toujours *condenser* le temps, elle raconte une histoire chargée (elle est pleine d'événements, d'actions, de langage), déterminée (elle est, sinon prévisible, du moins prévue et inéluctable) et achevée (elle a, on le sait, une fin). La logique de ce théâtre-là est la *fatalité* : on sait bien tout ce qui va se passer. Dans l'art contemporain, l'expérience ne *pass*e pas, elle *dure* plutôt, non seulement parce qu'elle est en temps réel, mais surtout parce qu'elle paraît même *dilater* le temps : elle est bien, elle aussi, portée par un récit, mais le récit reste obscur ; il est fragmenté et ruiné, plein de vides, de temps morts et de silences, comme une allégorie, il est indécis et surtout sans fin ou plutôt indéfini. Le dénouement — la reconnaissance ou la catharsis — est imprévisible, toujours imminent, à jamais différé. Le ressort de l'œuvre contemporaine, comme du cinéma, est donc souvent le *suspense* : on ne sait pas ce qui va se passer (ni toujours ce que cela veut dire).

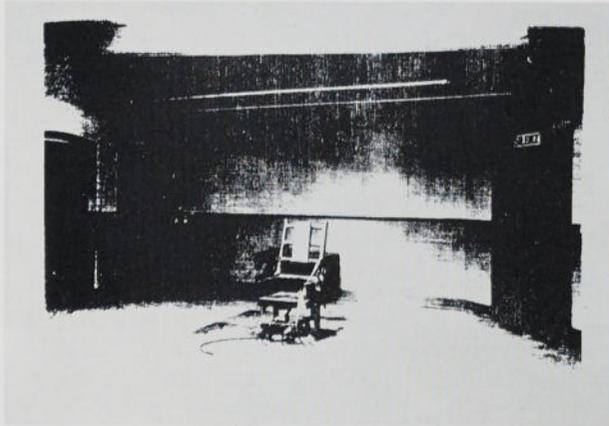
Comme le cinéma, l'art contemporain absorbe souvent ainsi le spectateur, en trouant l'espace et le temps réels d'une fiction ou en les couvrant entièrement d'une fiction, soit en excluant physiquement le spectateur de la représentation pour mieux l'y absorber psychologiquement, soit en le faisant pour ainsi dire entrer physiquement dans la représentation : il n'est plus là *devant* le film, mais *dans* le film, il en est un des personnages. Le spectateur est ici comme une caméra, une *steadycam* même, qui circule lentement dans la représentation, suivant une logique métonymique ou métaphorique pour s'arrêter, en gros plan, sur quelque détail, puis sur un autre. Les accidents, les répétitions et les interruptions de la matière, de la forme, de l'objet, les surprises de l'image, du signe, du récit, les égarements de la conscience troublée par le rêve, la mémoire et l'anticipation sont comme les points de rupture de ce montage de visions, ses coupes franches et ses

3.

Voir Michael Fried, « Art and Objecthood », in Gregory Battcock, *Minimal Art*, New York, Dutton, 1968, p. 116-147.

4.

Voir surtout : Rosalind E. Krauss, « Notes on the Index », in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1986, p. 196-219 ; Douglas Crimp, « Pictures », in Brian Wallis (éd.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 175-187 ; Craig Owens, « The Allegorical Impulse », in Brian Wallis (éd.), *op. cit.*, p. 203-235.



Andy Warhol
Electric Chair, 1963
 Sérigraphie sur toile, 63,5 X 88 cm
 Don de la Galerie Gilles Gheerbrant
 Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal
 Photo : Denis Farley

fondus enchaînés. L'œuvre est comme un film, un mirage impalpable et un suspense interminable.

L'image fixe. La marque de commerce du *pop art*, des œuvres de Andy Warhol par exemple, est indubitablement l'image fixe, la répétition et la série. Par leur mode de production, déjà, ces œuvres ont quelque chose de cinématographique. Elles sont, pour une large part, mécaniques et industrielles : elles reproduisent des images toutes faites (*ready-made*), elles les reproduisent mécaniquement (souvent par la photographie) et elles se reproduisent elles-mêmes mécaniquement (par la sérigraphie, par exemple). Mais ces œuvres sont aussi cinématographiques parce qu'elles se déploient dans la durée et dans une durée narrative, proche de l'installation. Bien sûr, l'image est fixe et souvent répétée — l'image dramatique d'une chaise électrique par exemple, comme dans la série des *Disasters*. Dans cette immobilisation et ce retour incessant du même, l'image peut sembler fétichisée et aveuglée, la mort, niée, le temps et le récit, suspendus. Pourtant, ce qui est arrêté ici, c'est le temps représenté et non pas le temps de la représentation, qui s'en trouve au contraire, ici aussi, comme dilaté : dans la fixité et la répétition, ces œuvres font durer l'instant, c'est-à-dire le suspense, comme l'arrêt sur image et le ralenti au cinéma ou le plan fixe dans les films mêmes de Warhol. D'ailleurs, le sujet de ces images, leur motif, n'est pas indifférent : lorsqu'il est inanimé (comme ces natures mortes que sont les *Disasters*), le motif contribue à produire, malgré la fixité de l'image, cet effet de réel, de temps réel ; lorsqu'il est un fragment, d'objet, d'espace et de temps, d'histoire donc (comme ces bribes

de drame que sont encore les *Disasters*), le motif renvoie ainsi, métonymiquement, à quelque récit. Et bien sûr, lorsque ces images fixes sont non pas répétées, mais mises en séquence, c'est-à-dire en récit, cette durée narrative est encore plus manifeste.

Les œuvres contemporaines sont aussi en cela cinématographiques : par l'image fixe mais narrative. Et elles le sont encore plus quand certains traits formels du cinéma viennent qualifier cette image — un éclairage dramatique, certains angles de vue, le gros plan, le flou ou la légende, etc. Mieux encore, quand cette image est aussi l'occasion d'une installation — par exemple, par le recours, fréquent aujourd'hui, au grand format et au caisson lumineux (qui sont peut-être finalement plus cinématographiques que publicitaires). Alors, la durée, l'illusion et le récit, le mirage et le suspense sont à leur comble.

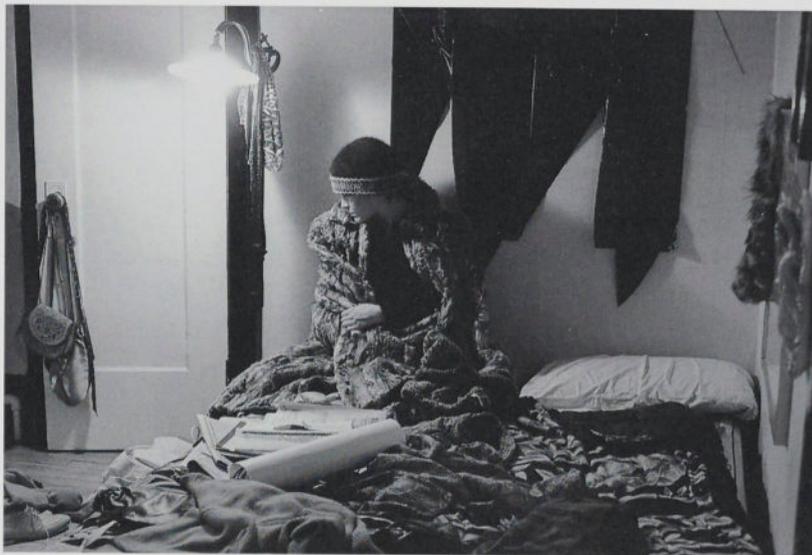
Mais souvent, comme dans le *pop art*, l'iconographie de ces œuvres est *ready-made* : ces images sont en fait des images d'images, empruntées aux médias de masse, à la presse, à la bande dessinée, à la publicité, à la télévision et aussi, bien sûr, au cinéma. Parfois, en effet, elles reproduisent des images de films (des photogrammes) ou tout simplement des images de vedettes de l'industrie cinématographique. Dans ce cas, l'imitation est manifeste. Et elle est parfois même explicitée, par les marques ostensibles du travail d'appropriation : le flou ou le recadrage dans la rephotographie ; le découpage, le montage, le collage, la légende ou le titre dans le photomontage, le photocollage et l'installation photographique ; les décors de carton-pâte, l'éclairage appuyé, les costumes et les maquillages approximatifs, l'artiste ou les comédiens reconnaissables et la mise en scène exagérée dans la *staged photography* ; et, dans tous les cas, le contexte de réception de ces œuvres — non pas la salle de cinéma, mais la galerie d'art ou le musée — qui révèle aussi le déplacement de ces images *ready-made*. L'illusion et le récit, le mirage et le suspense sont, par là, troublés, suspendus ou dédoublés, et s'introduit ici, au cœur de l'imitation, une distance, une distance réflexive, qui est parfois apologétique, mais le plus souvent critique, parfois sérieuse, mais le plus souvent ludique comme dans le pastiche et la parodie. En effet, cette imitation-là du cinéma est généralement le moyen d'une critique du cinéma et, par là, des médias, de l'art, de toutes les images, une critique de la représentation en général, de ses codes, de ses dispositifs, de ses effets. Car l'image de cinéma reste encore un paradigme de l'image en général. Largement fictive et publique, construite et sociale, elle incarne mieux qu'aucune, pour certains, l'image dangereuse : dans la

multiplication et par sa visibilité, elle peut devenir le véhicule d'une idéologie et constituer d'influents stéréotypes — sexuels, raciaux, sociaux (évidemment pas toujours favorables) — qui peuvent bien avoir quelques effets sur la conscience, sur la conscience de soi, des autres, sur l'identité et, bien sûr, sur le comportement. De ce point de vue, il importe de faire inlassablement l'analyse critique de l'image cinématographique. Et l'imitation reste encore le meilleur moyen de cette analyse.

20

Fin. Ainsi, sans doute, l'art contemporain imite le cinéma. Bien des œuvres lui empruntent quelques traits, son immatérialité, sa temporalité, sa narrativité, ses codes formels, iconographiques et narratifs, ses dispositifs spectatoriels, ses effets psychologiques et sentimentaux, ses modes de production ou ses modes de réception. Et toutes ces œuvres se distinguent les unes des autres, non pas tant par leur médium, mais peut-être plutôt par le *genre* cinématographique qu'elles revisitent, sciemment ou non : le drame psychologique et le policier, bien sûr, dans bien des œuvres; le documentaire dans toutes ces œuvres politiques; l'épopée préhistorique, le péplum, le western, le film-catastrophe dans le *land art*; le film de guerre, le film d'horreur dans certaines œuvres photographiques; la science-fiction dans l'art hautement technologique; etc. Mais ces œuvres se distinguent aussi par le mode de l'imitation et ses fins. Parfois, l'imitation est discrète : elle encourage alors une identification du spectateur — comme au cinéma, dans le drame. Parfois, l'imitation est manifeste : elle produit alors plutôt un effet de distanciation — comme au cinéma, dans les comédies. Entre les deux, bien sûr, nul besoin ici d'arrêter un choix : il est de bons drames (peut-être ceux qui ne se prennent pas trop au sérieux) et de mauvaises comédies (peut-être celles qui se prennent un peu trop au sérieux).

Œuvres



Je passais des jours à douter de tout.

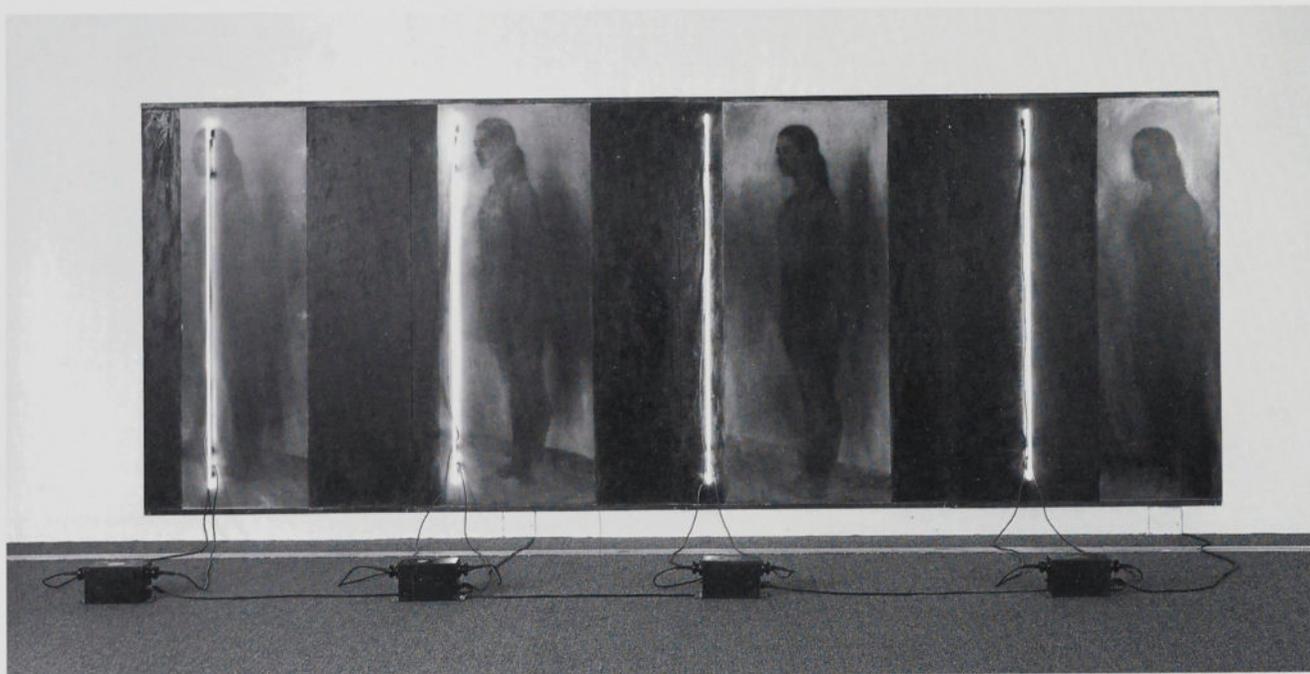


Mais qui donc pourrait me faire mal ?

Raymonde April

Je passais des jours à douter de tout, 1979

Mais qui donc pourrait me faire mal?, 1979



Geneviève Cadieux

Illusion n° 5, 1981







Tony Oursler

Broken, 1994







Michael Snow

Venetian Blind, 1970







Stan Douglas

Monodramas, 1991 — Extrait de *Eye on You*
Monodramas, 1991 — Extrait de *As Is*

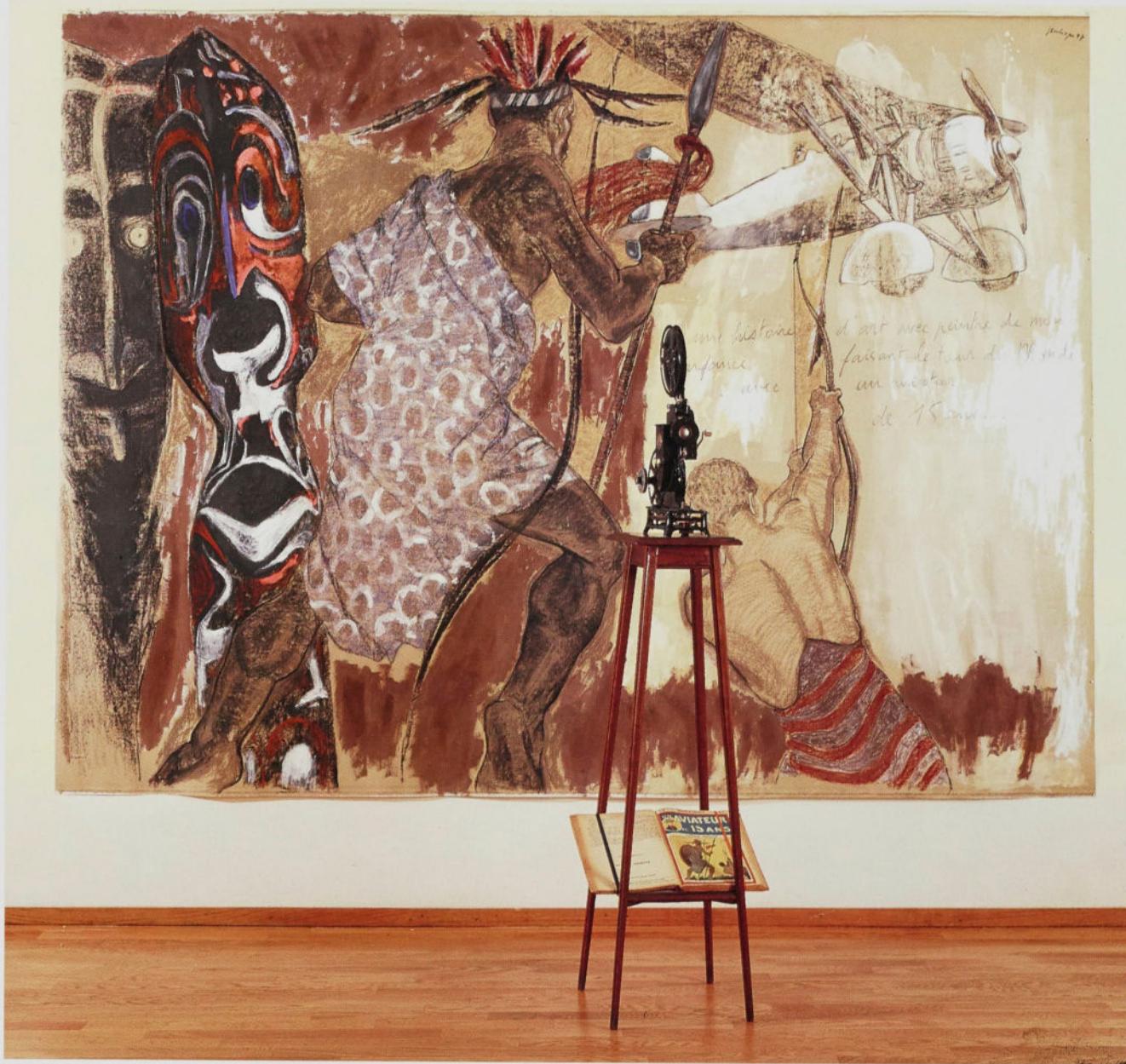




John Hilliard

Moment, 1983







Mark Lewis

Two Impossible Films, 1995 — Extrait de *Das Kapital*

Two Impossible Films, 1995 — Extrait de *The Story of Psychoanalysis*

L'artiste remercie les institutions et organismes suivants pour leur participation financière : Le Musée d'art contemporain de Montréal; le Conseil des Arts du Canada; Programme des Arts médiatiques et des Arts visuels; le Gouvernement de l'Ontario, Ministère de la Culture, du Tourisme et des Loisirs; Tramway, Glasgow; Téléfilm Canada; Le Conseil des Arts de l'Ontario; La Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver.





40

Jeff Wall

Outburst, 1989



Dara Birnbaum

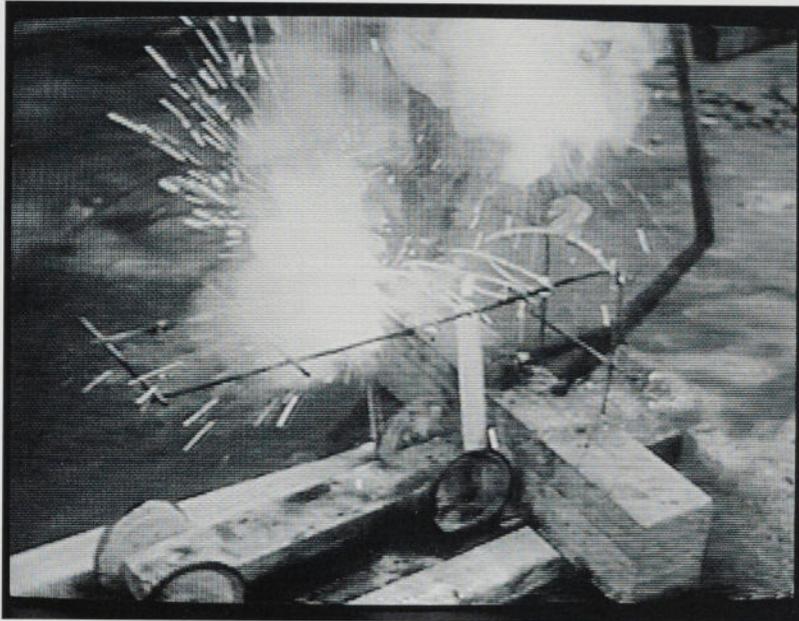
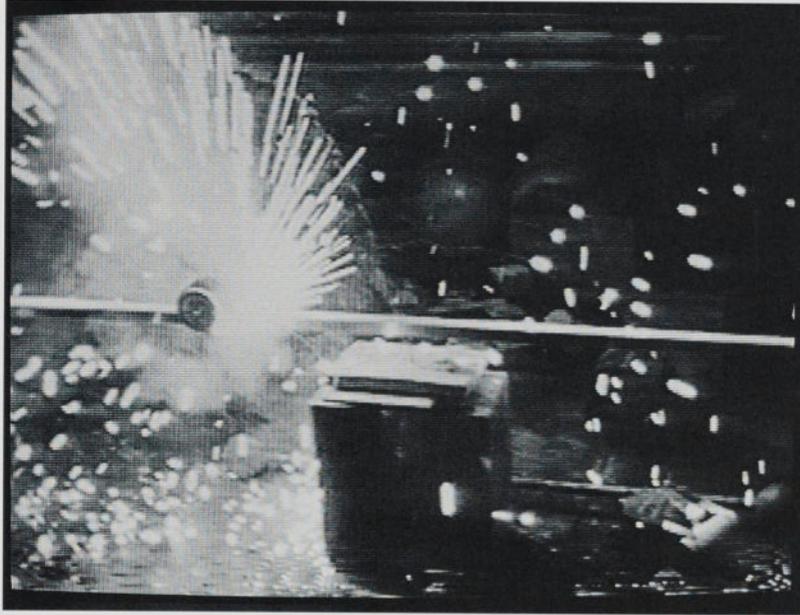
Technology Transformation: Wonder Woman, 1978
Kiss the Girls: Make Them Cry, 1979



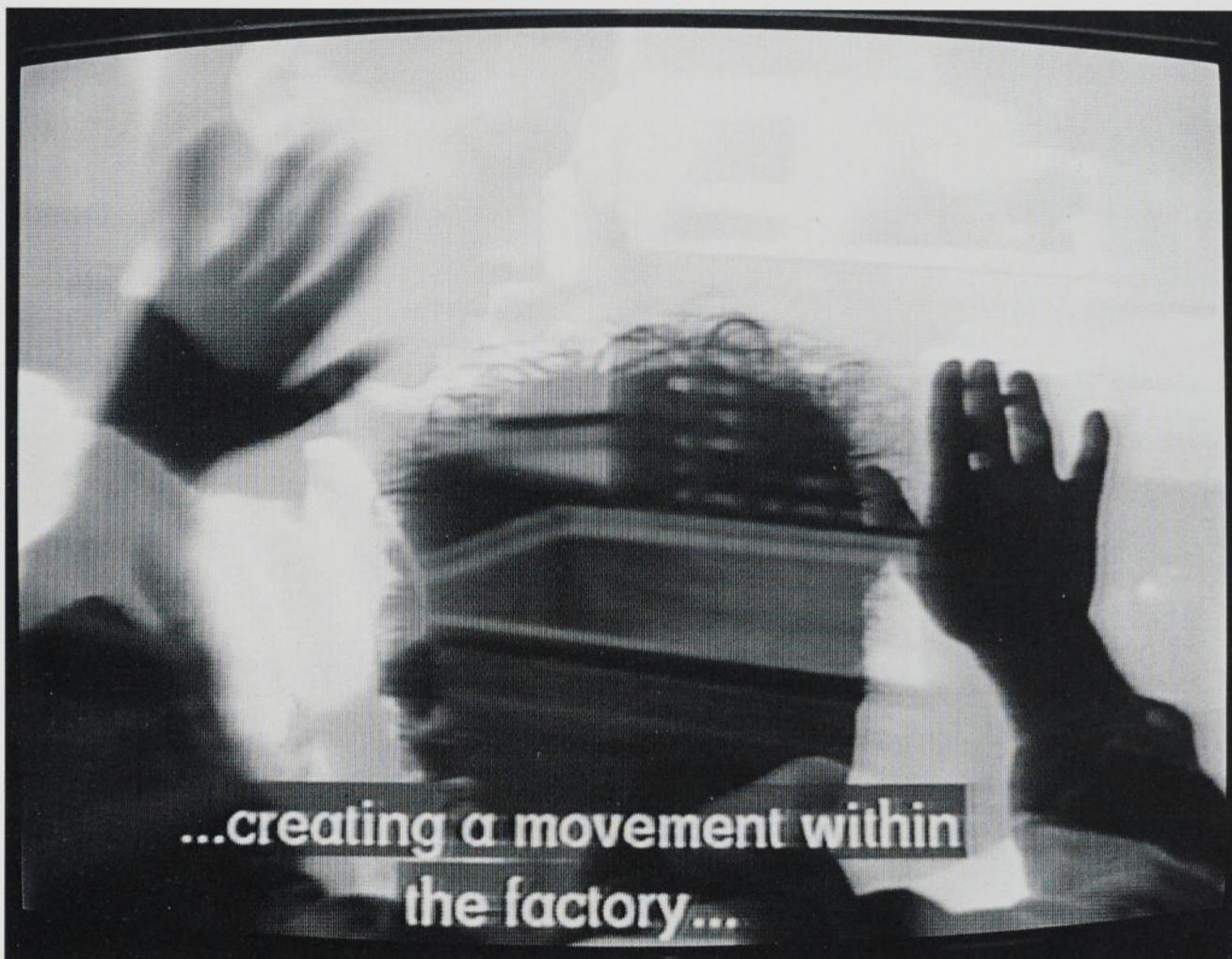
42

Robert Cahen

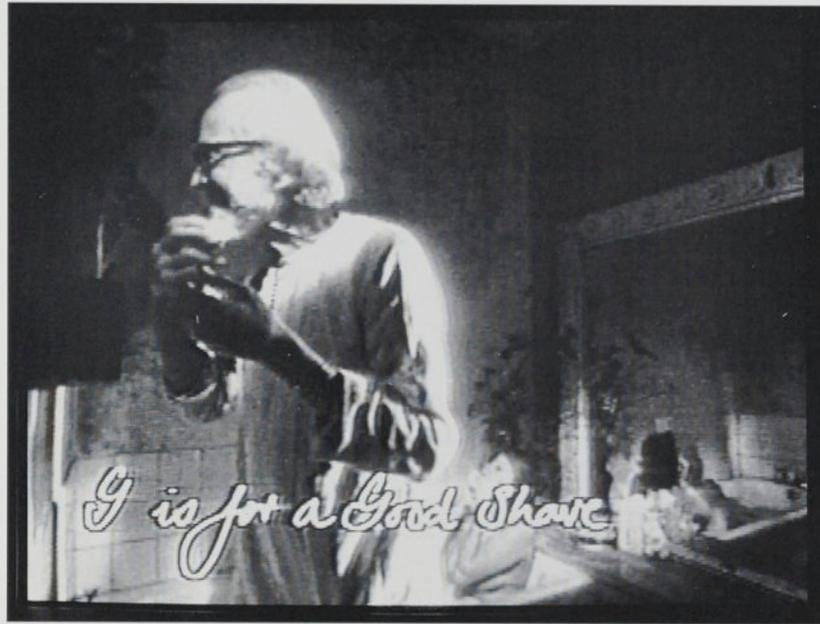
Juste le temps, 1983











Peter Greenaway

Inside Rooms: 26 Bathrooms, 1986
Les Morts de la Seine, 1989



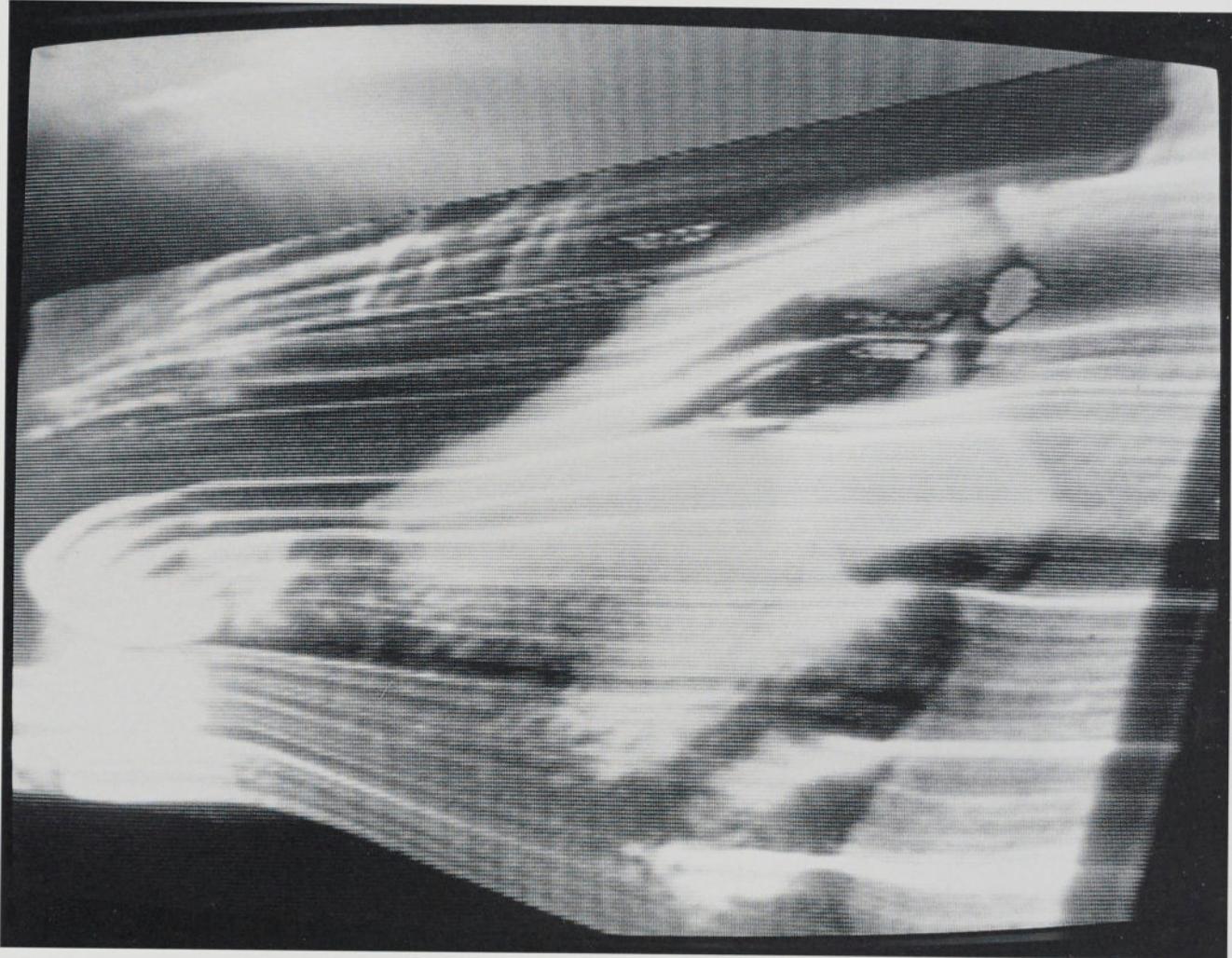




Marcel Odenbach

Der Widerspruch der Erinnerungen, 1982

Als konnte es auch mir an den Kragen gehen, 1983







Liste des œuvres

Raymonde April

Née à Moncton (Nouveau-Brunswick),
en 1953.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

Je m'effondrai en larmes sur le lit, 1978
Épreuve argentique
40,8 x 50,5 cm
Collection de l'artiste

À ce moment précis, j'eus peur de vieillir, 1979
Épreuve argentique
40,8 x 50,5 cm
Collection de l'artiste

Dans ses yeux, une lueur étrange, 1979
Épreuve argentique
40,8 x 50,5 cm
Collection de l'artiste

Elle en vint à détester cet appartement, 1979
Épreuve argentique
40,8 x 50,5 cm
Collection de l'artiste

Je passais des jours à douter de tout, 1979
Épreuve argentique
40,8 x 50,5 cm
Collection de l'artiste

Mais qui donc pourrait me faire mal?, 1979
Épreuve argentique
40,8 x 50,5 cm
Collection de l'artiste

Dara Birnbaum

Née à New York, New York, États-Unis, en 1946.
Vit et travaille à New York.

Technology Transformation: Wonder Woman,
1978
Vidéogramme couleur, son
7 min
Production : Dara Birnbaum
Collection du Musée d'art contemporain de
Montréal

Kiss the Girls: Make Them Cry, 1979
Vidéogramme couleur, son
7 min
Production : Dara Birnbaum
Collection du Musée d'art contemporain de
Montréal

Geneviève Cadieux
Née à Montréal (Québec), en 1955.
Vit et travaille à Montréal.

Illusion n° 5, 1981
Émulsion photographique sur plexiglas, pigments,
néons, transformateur
186,7 x 500 cm
Collection du Musée d'art contemporain de
Montréal

Robert Cahen
Né à Valence, France, en 1945.
Vit et travaille à Paris, France.

Juste le temps, 1983
Vidéogramme couleur, son
12 min 45 s

Thomas Corriveau

Né à Sainte-Foy (Québec), en 1957.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

31 Jours d'amour, 1992
Photos et vernis sur bloc d'érable
31 éléments
164 x 194 x 15,5 cm (l'ensemble)
Collection de l'artiste

Stan Douglas

Né à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1960.
Vit et travaille à Vancouver.

Monodramas, 1991
Vidéogramme couleur, son
18 min 30 s
Avec l'aimable permission de la galerie David
Zwirner, New York

Eric Fischl

Né à New York, New York, États-Unis, en 1948.
Vit et travaille à New York.

Sans titre, 1993
Huile sur toile
4 panneaux
61 x 213,4 cm (l'ensemble)
Collection de l'artiste

Peter Fischli et David Weiss

Peter Fischli : né à Zurich, Suisse, en 1952.
Vit et travaille à Zurich.
David Weiss : né à Zurich, Suisse, en 1946.
Vit et travaille à Zurich.

Der Lauf der Dinge, 1987
Vidéogramme couleur, son
(originellement en film 16 mm)
28 min
Production : T&C-Film, Zürich et Alfred Richerich

François Girard

Né à Montréal (Québec), en 1963.
Vit et travaille à Montréal.

Le Train, 1985
Vidéogramme couleur, son
5 min 45 s
Production : Bruno Jobin
Collection du Musée d'art contemporain de
Montréal

Jean-Luc Godard

Né à Paris, France, en 1930.
Vit et travaille à Rolle, Suisse.

Scénario du film Passion, 1982
Vidéogramme couleur, son
54 min
Production : Studio TransVidéo et Télévision
Romande

Douglas Gordon

Né à Glasgow, Écosse, Royaume-Uni, en 1966.
Vit et travaille à Glasgow.

The End (Bird Man of Alcatraz), 1995
Acrylique sur toile
180 x 240 cm
Collection Richard S. Plehn, New York

Dan Graham

Né à Urbana, Illinois, États-Unis, en 1942.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

Rock My Religion, 1982-1984

Vidéogramme couleur, son
57 min
Production : Dan Graham
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Peter Greenaway

Né à Newport, Angleterre, Royaume-Uni, en 1942.
Vit et travaille à Londres, Angleterre, Royaume-Uni.

Inside Rooms: 26 Bathrooms, 1986

Vidéogramme couleur, son
28 min 16 s

Les Morts de la Seine, 1989

Vidéogramme couleur, son
44 min
Production : Erato Films/Allarts TV
Productions/Mikros Image

John Hilliard

Né à Lancaster, Angleterre, Royaume-Uni, en 1945.
Vit et travaille à Londres, Angleterre, Royaume-Uni.

Moment, 1983

« Scanachrome » (procédé informatisé d'impression par jet d'encre) sur tissu
2 éléments
189,9 x 461 cm (l'ensemble)
Collection de l'artiste

Joan Jonas

Née à New York, New York, États-Unis, en 1936.
Vit et travaille à New York.

Volcano Saga, 1989

Vidéogramme couleur, son
28 min 30 s
Production : Joan Jonas et Alan Kleinberg;
Continental Video
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Suzanne Lafont

Née à Nîmes, France, en 1949.
Vit et travaille à Paris, France.

L'Argent, 1991

6 épreuves argentiques
2 éléments de 120 x 100 cm chacun
4 éléments de 100 x 120 cm chacun
120 x 680 cm (l'ensemble)
Collection de l'artiste

Alain Laframboise

Né à Saint-Benoît-des-deux-Montagnes (Québec), en 1947.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

Nicolaas, 1995

15 épreuves couleur
61 x 91,5 cm (chacune)

Jean Le Gac

Né à Tamaris, France, en 1936.
Vit et travaille à Paris, France.

Story Art (avec aviateur de quinze ans), 1987

Technique mixte
210 x 290 x 80 cm
Collection de l'artiste

Mark Lewis

Né à Hamilton (Ontario), en 1957.
Vit et travaille à Vancouver
(Colombie-Britannique).

Two Impossible Films, 1995

Film 35 mm couleur, son stéréo, 25 min

Robert Morin et Lorraine Dufour

Robert Morin : né à Montréal (Québec), en 1949.
Vit et travaille à Montréal.
Lorraine Dufour : née à Montréal (Québec), en 1950.
Vit et travaille à Montréal.

Le voleur vit en enfer, 1982

Vidéogramme couleur, son
29 min
Production : Coop vidéo de Montréal

Marcel Odenbach

Né à Cologne, République fédérale d'Allemagne, en 1953.
Vit et travaille à Cologne.

Der Widerspruch der Erinnerungen, 1982

Vidéogramme couleur, son
16 min
Production : Marcel Odenbach

Als konnte es auch mir an den Kragen gehen, 1983

Vidéogramme couleur, son
37 min
Production : GKG, Düsseldorf

Tony Oursler

Né à New York, New York, États-Unis, en 1957.
Vit et travaille à Boston, Massachusetts, États-Unis.

Broken, 1994

Vidéogramme couleur, magnétoscope, projecteur à cristaux liquides, papier, bois, vêtements
Dimensions variables
Avec l'aimable permission de la galerie Metro Picture, New York

Cindy Sherman

Née à Glen Ridge, New Jersey, États-Unis, en 1954.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

Sans titre #109, 1982

Épreuve couleur
91,5 x 91,5 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Michael Snow

Né à Toronto (Ontario), en 1929.
Vit et travaille à Toronto.

Venetian Blind, 1970

24 épreuves couleur
126,5 x 234,5 cm (l'ensemble)
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Pierrick Sorin

Né à Nantes, France, en 1960.
Vit et travaille à Nantes.

L'Homme qui tombe, 1995

Installation vidéographique
3 vidéogrammes
Dimensions variables

Joanne Tod

Née à Montréal (Québec), en 1953.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

Cultural Heroine, 1985

Huile sur toile
122,2 x 305,1 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

Woody Vasulka

Né à Brno, Tchécoslovaquie, en 1937.
Vit et travaille à Santa Fe, Nouveau-Mexique, États-Unis.

Art of Memory, 1987

Vidéogramme couleur, son
36 min

Jeff Wall

Né à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1946.
Vit et travaille à Vancouver.

Outburst, 1989

Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium et plexiglas
229 x 312 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery, Vancouver

Michèle Waquant

Née à Québec (Québec), en 1948.
Vit et travaille à Paris, France.

L'Étang, 1985

Vidéogramme noir et blanc, son
22 min
Production : Cairn, Paris
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Bruce et Norman Yonemoto

Bruce Yonemoto : né à San Jose, Californie, États-Unis, en 1948.
Vit et travaille à Los Angeles, Californie, États-Unis.
Norman Yonemoto : né à Chicago, Illinois, États-Unis, en 1946.
Vit et travaille à Santa Monica, Californie, États-Unis.

Made in Hollywood, 1990

Vidéogramme couleur, son
56 min 12 s
Production : KYO-DAI

Bibliographie thématique

Ouvrages généraux

Actes du colloque Peinture et cinéma Quimper mars 87 (extraits). – Quimper : Association Gros Plan, 1990. – N. p.

Peinture cinéma peinture. – Paris : Hazan ; Marseille : Direction des Musées de Marseille, 1989. – 324 p. – ISBN 2 85025 213 1

Peinture et cinéma. – Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1992. – 240 p. – ISBN 2-906737-37-2

Aumont, Jacques et al. – L'esthétique du film. – Paris : Fernand Nathan, 1983. – 224 p. – (Nathan-Université). – ISBN 2-09-190701-4

Aumont, Jacques. – L'œil interminable : cinéma et peinture. – [Paris] : Librairie Séguier, v 1989. – 278 p. – (Lignes)

Bonitzer, Pascal. – Peinture et cinéma : décadrages. – Paris : Cahiers du cinéma : Éditions de l'Étoile, [1987?]. – 108 p. – (Essais). – ISBN 2-86642-028-4

Gaudreault, André; Jost, François. – Cinéma et récit - II : le récit cinématographique. – Paris : Nathan, 1990. – 159 p. – (Nathan-Université. Cinéma et Image). – ISBN 2-09-190711-1

Gaudreault, André. – Du littéraire au filmique : système du récit. – Paris : Méridien Klincksieck ; Québec : Presses de l'Université Laval, 1988. – 200 p. – ISBN 2-7637-7163-7

Heiferman, Marvin; Phillips, Lisa; Hanhardt, John G. – Image world : art and media culture. – New York : Whitney Museum of American Art, 1989. – 216 p. – ISBN 0-87427-067-7

Krauss, Rosalind. – Cindy Sherman : 1975-1993. – New York : Rizzoli, 1993. – 240 p. – ISBN 0-8478-1756-3

Textes dans catalogues

Bellour, Raymond. – « La forme par où passe mon regard ». – Marcel Odenbach : Dans la vision périphérique du témoin. – Paris : Centre Georges Pompidou, 1987. – Repris en anglais sous le titre « The form my gaze goes through » dans *Afterimage*, traduction par David Jacobson et Bérénice Reynaud, vol. 16, n° 4 (Nov. 1988), p. 4-6. – Repris en français dans Raymond Bellour, *L'entre-images : photo : cinéma : vidéo*, Paris : La Différence, 1990, (Mobile Matière), ISBN 2-7291-0533-6, p. 238-253. – ISBN 2-85850-381-8. – P. 10-19

Boulangier, Chantal. – « Transparences photographiques ». – Cadragés nomades. – [Paris : Services culturels de l'Ambassade du Canada], 1994. – (Esplanade). – P. 5-15

Chevrier, Jean-François; David, Catherine. – « Actualité de l'image ». – Passages de l'image. – Paris : Centre Pompidou, 1990. – P. 17-36

Chevrier, Jean-François. – « La ruse de l'imaginaire ». – Suzanne Lafont. – Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992. – Aussi en anglais sous le titre « The ruse, the image », p. 68-74, traduction par Brian Holmes. – ISBN 2-908901-09-9. – P. 12-19

Danto, Arthur C. – « Photography and performance : Cindy Sherman's stills ». – Cindy Sherman Untitled film stills. – New York : Rizzoli, 1990. – ISBN 0-8478-1274-X. – P. 5-14

Dubois, Philippe. – « La passion, la douleur et la grâce : note sur le cinéma et la vidéo dans la dernière décennie (1977-1987) ». – L'époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987. – Paris : Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1987. – Repris et augmenté sous le titre « Passage : le ventre et l'écran ou Le désir d'origine et le

chemin vers la grâce dans le cinéma de Jean-Luc Godard », dans *Revue Belge du Cinéma*, n° 22/23 (2^e édition), [1988?], p. 150-160. – ISBN 2-85850-382-6. – P. 74-87

Dubois, Philippe. – « Vidéo thinks what cinema creates : notes on Jean-Luc Godard's work in video and television ». – Jean-Luc Godard : son + image 1974-1991. – New York : Museum of Modern Art, 1992. – ISBN 0-87070-348-x. – P. 168-185

Durand, Régis. – « [Sans titre] ». – Réservoirs soupirs : photographies 1986-1992. – Québec : Vu, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, 1993. – Aussi en anglais p. 64-67, traduction par Michael Bailey. – ISBN 2-921440-02-4. – P. 11-17

Fargier, Jean-Paul. – « De la trame au drame ». – 2^e manifestation internationale de vidéo, 13-18 mars 1984 = 2nd international video demonstration in Montbéliard-France, Mar. 13th-18th 84. – Montbéliard : [Centre d'Action Culturelle de Montbéliard], 1984. – P. 279-281

Fargier, Jean-Paul. – « The hidden side of the moon = De verbogen kant van de maan ». – The luminous image = Het Lumineuze Beeld. – Amsterdam : Stedelijk Museum, 1984. – Texte anglais et néerlandais. – ISBN 9061790581. – P. 36-47

Fleischer, Alain. – « Quelques rencontres avec un "surmoi" ». – Peinture cinéma peinture. – Paris : Hazan ; Marseille : Direction des Musées de Marseille, 1989. – Repris dans *Peinture et cinéma*, Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1992, ISBN 2-906737-37-2, p. 180-187. – ISBN 2 85025 213 1. – P. 286-298

Godmer, Gilles. – « Ecchymoses de la photographie ». – Geneviève Cadieux. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1993. – Aussi en anglais sous le titre « Bruises of photography », traduction par Susan Le Pan, p. 71-76. – ISBN 2-551-13040-9. – P. 9-19

Halbreich, Kathy. – « Jeff Wall ». – Culture and commentary : an eighties perspective. – Washington : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1990. – ISBN 0-9623203-2-3. – P. 114-116

Hilliard, John. – « Constructing fictions to present facts ». – John Hilliard. – London : Institute of Contemporary Arts, 1984. – ISBN 0 905263 25 1. – N. p.

Hilliard, John; Newman, Michael. – « Extracts from an exchange of letters between John Hilliard and Michael Newman ». – John Hilliard. – London : Institute of Contemporary Arts, 1984. – ISBN 0 905263 25 1. – N. p.

Konstantinidis, Dimitri. – « Projections des mythologies contemporaines ». – Les images font leur cinéma. – [Sélestat : Fonds Régional d'Art Contemporain Alsace], 1995. – P. [2]

Pilard, Philippe. – « Peter Greenaway : peinture et cinéma ». – Peinture et cinéma. – Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1992. – ISBN 2-906737-37-2. – P. 177-179

Rogers-Lafferty, Sarah. – « Jenny Holzer/Cindy Sherman : Personæ ». – Jenny Holzer/Cindy Sherman : Personæ. – Cincinnati : Contemporary Arts Center, 1986. – P. 17-25

Royoux, Jean-Christophe. – « Le conflit des communications ». – Stan Douglas. – Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1993. – ISBN 2-85850-747-3. – P. 24-39

Tarantino, Michael. – « The figure in the carpet : notes on Julião Sarmento and Cindy Sherman ». – From beyond the pale : Julião Sarmento and Cindy Sherman. – Dublin : Irish Museum of Modern Art, 1994. – ISBN 1-873654 251. – P. 5-25

Wallace, Ian. – « Jeff Wall's Transparencies ». – Jeff Wall : Transparencies. – London : Institute of Contemporary Arts; Basel : Kunsthalle, 1984. – ISBN 0 905263 05 7. – P. [7-21]

Textes dans livres

Barents, Els. – « Typology, luminescence, freedom : selections from a conversation with Jeff Wall ». – Jeff Wall : Transparencies. – Munich : Schirmer/Mosel, 1986. – Repris, en français, dans *Jeff Wall*, traduction par M. Hugonnet et J.-L. Maubant, Villeurbanne : Le Nouveau Musée, 1988. – ISBN 3-88814-604-6. – P. 95-104

Bazin, André. – « Peinture et cinéma ». – Qu'est-ce que le cinéma ? : édition définitive. – [Paris] : Éditions du Cerf, 1981. – (Septième Art ; n° 60). – ISBN 2-204-01702-7. – P. 187-192

Bellour, Raymond. – « Les bords de la fiction ». – Actes du colloque Vidéo-fiction et Co. – Montbéliard : [s.n.], 1983. – Repris dans Raymond Bellour, *L'entre-images : photo : cinéma : vidéo*, Paris : La Différence, 1990, p. 150-159

Bellour, Raymond. – « Les images du monde ». – 3^e Semaine internationale de vidéo. – Genève : Saint-Gervais Genève, 1989. – Repris dans Raymond Bellour, *L'entre-images : photo : cinéma : vidéo*, Paris : La Différence, 1990, p. 201-217

Colin, Michel ; Witte, Irène. – « D'une à deux images : étude comparée de l'image photographique/filmique et leur rapport à la fiction ». – Pour la photographie II : de la fiction. – Sous la direction de Ciro Bruni. – Sammeron : GERMS, 1987. – ISBN 2-904445-01-3. – P. 63-79

Duguet, Anne-Marie. – « Quelles méthodologies pour un "nouvel" objet ? ». – Vidéo. – Sous la direction de René Payant. – Montréal : Artexes, 1986. – ISBN 2-9800632-0-7. – P. 173-177

Hilliard, John. – « Les faits et la construction de fiction ». – Pour la photographie II : de la fiction. – Sous la direction de Ciro Bruni. – Sammeron : GERMS, 1987. – ISBN 2-904445-01-3. – P. 334-338

Lacroix, Claude. – « Le couple dans tous ses états ». – Thomas Corriveau. – Montréal : Dazibao, Centre de photographie actuelle, 1993. – (Des photographes). – Aussi en anglais sous le titre

« The States of Uncertainty », p. 47-51, traduction par Françoise Charron. – ISBN 2-9800957-4-5. – P. 15-22

Legrand, Gérard. – « De l'espace du tableau à l'espace filmique : formes symboliques et mouvement du regard ». – Actes du colloque Peinture et cinéma Quimper mars 87 (extraits). – Quimper : Association Gros Plan, 1990. – N. p.

Odin, Roger. – « Cinéma, photographie et "effet fiction" ». – Pour la photographie II : de la fiction. – Sous la direction de Ciro Bruni. – Sammeron : GERMS, 1987. – ISBN 2-904445-01-3. – P. 43-52

Textes dans périodiques

« Débat : photographie et cinéma : frères ennemis ? ». – Photographies. – N° 4 (avril 1984). – Dossier. – P. 12-42

« Le cinéma et les autres arts ». – Protée. – Vol. 19, n° 3 (automne 1991). – Dossier. – P. 102

« Le cinéma, la photographie ». – La Recherche Photographique. – N° 3 (déc. 1987). – Dossier. – P. 3-4, 19-68

Arbaizar, Philippe. – « Jean Le Gac : la peinture pour seul horizon ». – Artstudio. – N° 5 (été 1987). – P. 65-79

Ball, Edward. – « La belle langue de mon siècle ». – Art Press. – N° 134 (mars 1989). – P. 27-32

Barthes, Roland. – « Le troisième sens ». – Cahiers du Cinéma. – N° 222 (juill. 1970). – Repris dans *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris : Seuil, (Collection « Tel Quel »), 1982, ISBN 2-02-006248-8, p. 43-61

Bellour, Raymond. – « Autoportraits ». – Communications. – N° 48 (1988). – Repris dans Raymond Bellour, *L'entre-images : photo : cinéma : vidéo*, Paris : La Différence, 1990, p. 270-337. – P. 327-387

Bellour, Raymond. – « Le spectateur pensif ». – Photogénies. – N° 5 (avril 1984). – Repris dans Raymond Bellour, *L'entre-images : photo : cinéma : vidéo*, Paris : La Différence, 1990, p. 74-83. – N. p.

Chevrier, Jean-François. – « Le conflit de la toile et de l'écran ». – Art Press. – N° 107 (oct. 1986). – P. 20-23

Crimp, Douglas. – « Pictures ». – October. – N° 8 (Spring 1979). – Repris partiellement, en français, sous le titre « Images (extraits) », dans *L'époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, traduction par Sabine Durand, Paris : Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1987, ISBN 2-85850-382-6, p. 592-594. – Repris dans *Art after Modernism : Rethinking Representation*, New York : The New Museum of Contemporary Art; Boston : David R. Godine, 1984, (Documentary Sources in Contemporary Art), ISBN : 0-87923-563-2, p. 175-187. – P. 75-88

Dubois, Colette ; Dubois, Philippe ; Mélon, Marc-Emmanuel. – « Cinéma et vidéo : interpénétra-

tion ». – Communications. – N° 48 (1988). – P. 267-321

Dubois, Philippe. – « La photo tremblée et le cinéma suspendu ». – La Recherche Photographique. – N° 3 (déc. 1987). – P. 19-27

Dubois, Philippe. – « Les métissages de l'image ». – La Recherche Photographique. – N° 13 (automne 1992). – P. 24-35

Durand, Régis. – « Comme un photogramme d'un film quelconque... ». – Art Press. – Hors série n° 11 (1990). – P. 162-167

Gingras, Nicole. – « Histoires en réserve ». – Vie des Arts. – Vol. 37, n° 149 (hiver 1992/1993). – P. 34-37

Grenier, Catherine. – « Peinture et cinéma ». – Art Press. – N° 96 (oct. 1985). – Entretien avec Pascal Bonitzer. – P. 34-36

Johnson, Ken. – « Cindy Sherman and the anti-self : an interpretation of her imagery ». – Arts Magazine. – Vol. 62, n° 3 (Nov. 1987). – P. 47-53

Karmel, Pepe. – « Évansin hors de la cage dorée : les autoportraits de Cindy Sherman ». – Art Press. – N° 97 (nov. 1985). – P. 28-31

Kozloff, Max. – « Through the narrative portal ». – Artforum. – Vol. 24, n° 8 (Apr. 1986). – Repris dans Max Kozloff, *The Privileged Eye : Essays on Photography*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1987, ISBN 0-8263-0891-0, p. 91-144. – P. 86-96

Lacasse, Alain. – « La lanterne magique, laboratoire de la narrativité iconique ». – Protée. – Vol 19, n° 3 (automne 1991). – P. 30-34

Lageira, Jacinto. – « Peter Greenaway ». – Galleries Magazine. – Traduction par Alice Bonnemain. – N° 51 (oct./nov. 1992). – Texte français et anglais. – P. 101-106, 155

Leutrat, Jean-Louis. – « Des traces qui nous ressemblent ». – Revue Belge du Cinéma. – N° 22/23 (2^e édition) [1988]. – P. 127-135

Linker, Kate. – « Melodramatic tactics ». – Artforum. – Vol. 21, n° 1 (Sept. 1982). – P. 30-32

Mahoney, Robert. – « Enunciating the enunciator ». – C Magazine. – N° 37 (Spring 1993). – P. 32-39

Metz, Christian. – « La grande syntagmatique du film narratif ». – Communications. – N° 8 (1966). – Numéro spécial « L'analyse structurale du récit ». – Numéro republié à Paris aux Éditions du Seuil en 1981, dans la collection « Points », n° 129, 181 p. – P. 120-124

Michelsen, Anders. – « Christian Leigh : the vertiginous in curating ». – Artefactum. – Vol. 9, n° 41 (Nov./Dec. 1991/Jan. 1992). – P. 24-26

Owens, Craig. – « The allegorical impulse : toward a theory of postmodernism [part I ; part II] ». – October. – N° 12 (Spring 1980) ; n° 13 (Summer 1980). – Repris dans *Art after Modernism : Rethinking Representation*, New York : The New Museum of Contemporary Art; Boston : David R.

Godine, 1984, (Documentary Sources in Contemporary Art), ISBN 0-87923-563-2, p. 202-235.
– Repris partiellement, en français, sous le titre « L'impulsion allégorique : vers une théorie du post-modernisme », dans *L'époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Paris : Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1987, ISBN 2-85850-382-6, p. 494-497. – P. 67-86 ; 59-80

Phillips, Christopher. – « Between Pictures ». – Art in America. – Vol. 79, n° 11 (Nov. 1991). – P. 104-115, 173

Royoux, Jean-Christophe. – « Résonances : Stan Douglas : Olivier Cadiot ». – Galeries Magazine. – N° 58 (févr./mars 1994). – Entrevue. – Texte français et anglais. – P. 46-49, 110-111

Sarrazin, Stephen. – « Marcel Odenbach : bandes à parts ». – Art Press. – N° 143 (janv. 1990). – P. 36-38

Scholes, Robert. – « Narration and narrativity in film ». – Quarterly Review of Film Studies. – (Aug. 1976). – Repris dans *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, New York : Oxford University Press, 1979, ISBN 0-19-502503-2, p. 417-433. – ISSN 0-19-502503-2

Seamon, Roger. – « The uneasy sublime : defiance and liberal melancholy in Jeff Wall's documentary spectacle ». – Parachute. – N° 66 (avril/mai/juin 1992). – P. 11-19

Simon, Cheryl. – « Telling stories : Raymonde April's Chansons formidables ». – Photo Communiqué. – Vol. 9, n° 2 (Summer 1987). – P. 22-26

Van Damme, Leo. – « Cindy Sherman : "I don't want to be a performer" ». – Artefactum. – Vol. 2, n° 9 (June/Aug. 1985). – Entrevue. – Aussi en néerlandais, p. 15-21. – Résumé allemand p. 75, et français p. 81. – P. 69-71

Wollen, Peter. – « Feu et glace ». – Photographies. – N° 4 (avril 1984). – P. 16-21

