

**ANNE-MARIE ST-JEAN AUBRE : Revoir *Kidnappé*,
un entretien avec Thomas Corriveau**

Anne-Marie St-Jean Aubre : *Au début de votre pratique artistique, vous étiez reconnu avant tout pour vos peintures explorant, entre autres, l'idée de narration, et vos collages employant des images de magazines de mode travaillées selon les principes de l'anamorphose et de l'archimbolde. Suite à ces œuvres, vous avez entrepris la réalisation d'un court film d'animation, Kidnappé (1984-1988), produit à partir des techniques du collage, de la photographie, de la peinture et du dessin, présenté pour la première fois dans le cadre de l'exposition Les Temps chauds (1988), au musée d'Art contemporain de Montréal. Dès cette première projection, vous aviez manifesté l'envie de présenter, en accompagnement du film, des « pièces picturales » créées à partir de matériaux provenant ou dérivant des images de Kidnappé¹. Conversation (1988) et Trou de mémoire (1988), deux assemblages transformant certaines des images sources du film, ont ainsi été intégrés à l'exposition. Pour quelles raisons sentiez-vous le besoin d'accompagner la présentation de ce film de documents visuels ?*

Thomas Corriveau : *Kidnappé* était l'œuvre qu'on m'invitait à présenter lors de l'exposition *Les Temps chauds*. Il était question d'aménager une petite salle de projection à l'intérieur des espaces d'exposition et de projeter le film, d'une durée d'un peu plus de huit minutes, toutes les demi-heures. J'ai proposé qu'on ajoute une petite pièce qui servirait d'antichambre à la projection, pièce dans laquelle on pourrait exposer des éléments visuels offrant au spectateur quelque chose à se mettre sous la dent en attendant la prochaine projection. Je songeais à montrer les images sur papier, mais je voulais à tout

prix éviter le ton didactique habituel aux présentations autour de films d'animation. J'ai donc décidé de réaliser deux œuvres à partir de certaines images du film, images que je sacrifiais ainsi dans le but de les intégrer à des assemblages. Les deux œuvres, *Conversation* et *Trou de mémoire*, reprenaient, chacune à leur manière, le mode en feuilleté du film : je transposais l'expérience de sa durée en accumulant les unes sur les autres les images recyclées pour l'occasion.

AMSJA : *Tout comme pour vos collages, je pense entre autres ici à la série des Prénoms (1986), Conversation et Trou de mémoire employaient comme matériau de base des images appropriées. Dans le premier cas, il s'agissait de créer des œuvres à partir de matériel iconographique provenant de magazines de mode féminins, alors que pour les deux assemblages subséquents, vous avez plutôt eu recours à des images ayant préalablement servi à la réalisation de votre film d'animation. Y avait-il une différence pour vous entre ces deux gestes d'appropriation, ou envisagiez-vous ces deux types de documents de la même façon ? En d'autres mots, considériez-vous alors les images sources de Kidnappé comme de simples matériaux ayant permis la production de l'œuvre – le film –, ou plutôt comme des œuvres à part entière ?*

TC : Pour la série des *Prénoms*, je me suis approprié des images de magazines que je découpais et tournais dans tous les sens avant de les coller. J'étais intéressé par l'écart entre la pauvreté, voire la médiocrité, de ce matériau visuel, et les dimensions esthétique et critique de l'image résultante, objet d'une sorte de transfiguration qui s'offrait au spectateur comme une révélation. Les deux collages, *Conversation* et *Trou de mémoire*, ont été réalisés à la toute fin de la production du film. À ce moment, j'avais l'impression que les

dessins de *Kidnappé* avaient rempli leur fonction et ne m'étaient plus particulièrement utiles : ils avaient été conçus et réalisés dans l'unique but d'être intégrés au film et je m'attardais peu à leurs qualités individuelles. D'une certaine façon, le geste d'appropriation pour ces deux collages était apparenté à celui des *Prénoms* car il s'agissait de donner un autre usage aux images retravaillées et d'opérer une transformation de leur statut en œuvres à part entière. Il s'inscrivait cependant dans ces deux collages une composante narrative, très proche du film, qui, en proposant une relecture de scènes bien précises, leur donnait une importante dimension autoréférentielle plutôt absente dans la série des *Prénoms*.

AMSJA : *Outre les images ayant servi à la production de Conversation et Trou de mémoire, que sont devenues par la suite les quelque 3 000 autres images sources auxquelles vous aviez travaillé pendant près de quatre ans ?*

TC : Une fois le film terminé, j'ai rangé les dessins dans une série de boîtes, que j'ai déposées dans le fond d'une armoire dans mon atelier, et j'ai sincèrement essayé de les oublier, en me disant qu'un jour j'y ferais un bon ménage.

À ce moment, seul le film avait pour moi une importance comme œuvre à part entière. Une des motivations principales à sa réalisation était que je pourrais y intégrer des images appropriées de magazines sans avoir de souci quant à la durabilité des supports et des couleurs de l'imprimé : les images ne serviraient qu'à être filmées et peu importait qu'elles se détériorent par la suite en subissant les effets du temps.

Près de dix ans ont passé sans que j'ouvre ces boîtes. Elles occupaient un volume assez important de mon rangement, ce qui n'était pas sans m'agacer. Elles donnaient l'impression d'une masse inerte qui encombrait mon

atelier et je les associais à une surdose de travail. Un jour, j'ai probablement senti le besoin de déplacer ces boîtes et j'ai dû alors être poussé par la curiosité car j'en ai ouvert une, puis une autre, et j'ai redécouvert les centaines de dessins, de collages, de montages photographiques. J'ai retrouvé avec un certain émoi la masse énorme des images. Je m'attendais à constater quelque chose comme un état de dysfonctionnement dans ces dessins, qui ne devaient plus servir, et j'ai plutôt été saisi par tout ce qui semblait littéralement grouiller au fond de l'obscurité des boîtes et qui n'attendait que le moment de surgir à la lumière.

L'entreposage m'a rapidement semblé tout à fait inadéquat. Les images étaient en partie collées les unes sur les autres. Un certain chaos régnait. Je me suis interrogé sur ce qu'il devrait advenir de ces dessins et je me disais qu'un endroit avec un espace d'archivage organisé serait certainement plus approprié. Comme le musée d'Art contemporain de Montréal avait déjà présenté le film et en avait de plus acquis une copie, j'ai contacté Josée Bélisle, la conservatrice de la collection, pour voir si une forme quelconque de transfert de ces documents pouvait être envisageable. J'avoue m'être quelque peu senti gêné par le fait que j'offrais un cadeau empoisonné : un ensemble de dessins réalisés sur des supports à la permanence douteuse, avec une part importante de matériaux instables. Mais l'enthousiasme de Josée Bélisle a été immédiat et nous avons convenu de monter rapidement un dossier de donation.

En faisant le don au musée, plusieurs tâches se sont imposées, qui offraient un contraste saisissant avec la nonchalance avec laquelle j'avais toujours traité les dessins au moment de la production du film. La première a été d'établir un inventaire de tous les documents et d'en vérifier l'état de conservation. Pendant plusieurs semaines, j'ai travaillé avec l'équipe de restauration du MACM, principalement avec Marie-Noëlle Chaland-Belval. Nous avons mis en place un système de classement et elle a proposé des

solutions très sophistiquées pour le rangement des documents, qui ont été déposés dans des boîtes d'archivage, solides et spacieuses, conçues selon des standards élevés de conservation. Finalement, le tout a été rangé dans un ordre impeccable sur des tablettes dans la réserve au sous-sol.

AMSJA : Suite au don des images sources de Kidnappé au MACM, identifiées dans le catalogue comme un « ensemble » de « documents du film Kidnappé », elles sont intégrées à l'exposition itinérante Autour de la mémoire et de l'archive (1999-2002), présentée d'abord au MACM du 14 décembre 1999 au 26 mars 2000. Cette dernière réunissait des œuvres de la collection permanente du musée, traitant tant d'un point de vue formel que d'un point de vue thématique des questions de l'intangibilité et de la fugacité des événements, de ce qui est retenu par l'histoire ainsi que de l'idée de pérennité associée à l'archivage². Comment ces documents-œuvres ont-ils été intégrés à l'exposition ? Vous vouliez, il me semble, que la disposition des images traduise dans l'espace les caractéristiques formelles du film, mais aussi ses enjeux thématiques, notamment la question centrale de la mémoire, au cœur de l'intrigue de Kidnappé. Pourriez-vous nous décrire plus précisément les procédés que vous avez employés à cet effet ?

TC : Je tenais encore une fois à éviter un accrochage des dessins qui s'apparente à une quelconque présentation didactique. J'ai donc plongé dans un nouveau processus de création en travaillant à des mises en espace à partir de ce matériel visuel déjà existant. Il s'agissait de développer des stratégies d'accrochage qui feraient écho aux images et à la structure éclatée du film. J'ai abordé les images sous différents angles. Leur abondance était une donnée que je voulais faire ressentir fortement au spectateur. J'ai également privilégié l'idée de faire éprouver la fascination pour le mouvement, plus

particulièrement associé au rythme du film d'animation, en tentant de rendre tangibles les intervalles vides qui caractérisent la projection de film sur pellicule. Cette préoccupation était déjà au cœur du projet original du film et il était important qu'elle se retrouve dans l'exposition, d'autant plus que toute l'histoire racontée dans *Kidnappé*, où il est constamment question de mémoire et d'oubli, était articulée autour de ces absences d'image entre les images du film.

J'ai conçu une mise en exposition des dessins par laquelle j'ai tenté de transposer le mouvement du film dans l'espace, à travers des objets sculpturaux qui, dans mon esprit, donnaient corps à la durée du film. Des volumes s'y déployaient dans l'espace à partir de séries de dessins, mettant l'accent tantôt sur le support papier, tantôt sur les objets ou figures représentés, dans une disposition toujours rythmée par la régularité d'intervalles vides.

Les dessins, regroupés en trois séries correspondant à la scène en trois temps de l'*Interview de Claire*, étaient disposés les uns derrière les autres à intervalles réguliers sur des tablettes de bois dont les longueurs correspondaient à la durée relative de chaque section de la scène dans le film. D'autres dessins étaient accrochés en enfilade à une grille métallique, deux à deux et dos à dos, pour recréer un double parcours rappelant les multiples apparitions contrastées de la longue séquence de travelling du *Paysage*. Les dessins des deux sections de la courte scène de la *Tasse de café* étaient présentés en piles fragiles et compactes dans un présentoir de plexiglas.

Dominant l'installation, une composition murale juxtaposait dans une grille de grandes dimensions une multitude de dessins provenant de différents moments du film. Elle se présentait comme un immense portrait de Louis Vincent, le personnage principal de *Kidnappé*, reconstitué de façon approximative à partir de ces dessins disparates déjà existants. La murale faisait face au reste de l'installation, sur le mur opposé à l'écran de projection



Interview de Claire, document ayant servi à la réalisation du film *Kidnappé* (1984-1988) de Thomas Corriveau.

du film, comme si Louis Vincent reprenait du service en venant hanter l'espace d'exposition.

AMSJA : Lors d'une récente conférence, vous avez mentionné que pour Josée Bélisle et vous-même, « le film devait occuper une place secondaire dans le cadre de cette exposition [Autour de la mémoire et de l'archive], servant en quelque sorte d'accompagnement aux dessins³ ». Il est intéressant de souligner que pour leur première présentation publique, les images devaient non plus servir de support à la présentation du film, ce que leur statut de document aurait rendu banal, mais plutôt devenir le point central de la présentation, rendant ainsi leur statut plus incertain. La mise en espace des images concourait aussi à brouiller leur statut. Vous avez choisi de les présenter d'une façon plus esthétique que didactique, amenant le spectateur à les contempler dans leur ensemble plutôt que dans leur individualité, contribuant ainsi à lui donner l'impression de se trouver devant une œuvre installative plutôt que documentaire. Durant la phase de conception de l'exposition, réfléchissiez-vous davantage en tant qu'artiste ou en tant que commissaire ?

TC : Il est clair que j'ai toujours réfléchi à ce projet en tant qu'artiste, prenant un immense intérêt et beaucoup de plaisir à refaçonner le matériel visuel du film. Je me revois, installé à travailler dans une grande salle du musée à laquelle on me donnait ponctuellement accès : il s'agissait indubitablement de création. Bien sûr, j'étais très préoccupé par la disposition des œuvres dans l'espace, une considération qui pourrait s'apparenter au travail du commissaire : je réfléchissais à l'éventuel parcours des spectateurs dans la salle et dessinais les plans pour l'emplacement des cimaises et des œuvres.

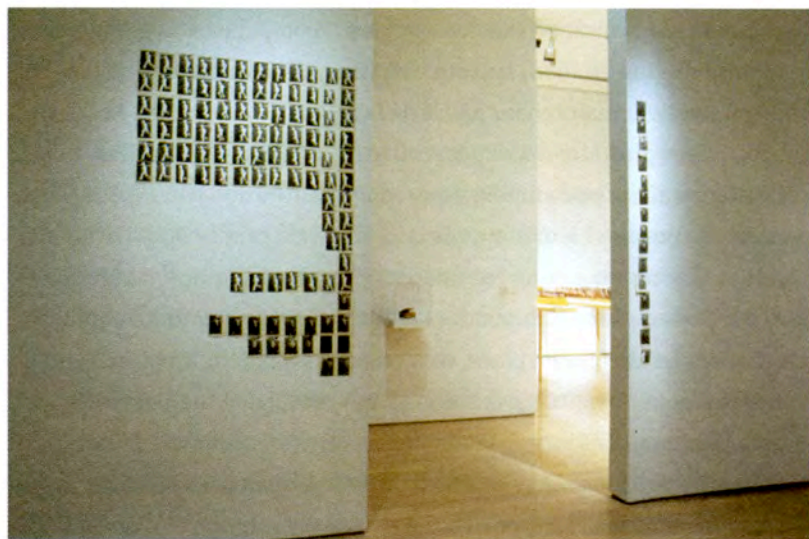
La production des dispositifs de présentation des dessins faisait elle aussi appel à une dimension muséographique. Contrairement à ce qui s'était

passé lors de la réalisation des deux œuvres accompagnant la première présentation du film en 1988, aucune altération n'était permise pour ces dessins qui faisaient maintenant partie de la collection du musée. Les dessins ne pouvaient plus être découpés, collés ou repeints. Ils devaient, suite à cette présentation, pouvoir réintégrer sans modification leur espace de rangement et conserver leur statut de document de production. Divers stratagèmes d'accrochage ont été mis au point avec l'équipe technique du MACM. Nous devions élaborer des systèmes simples et pratiques qui maintiendraient les dessins en place, tout en préservant leur intégrité.

C'est néanmoins le travail de création artistique qui domine clairement dans tout ce processus. Les images avaient été à l'origine conçues pour faire partie du flux animé d'une projection filmique se déployant dans la durée. Ce que je proposais alors était une relecture de *Kidnappé* sous forme d'une installation et j'ai toujours approché le projet d'un point de vue de créateur, en tâchant de redéployer la durée du film dans l'espace dans des objets ou assemblages qui donneraient aux images une présence matérielle pleinement affirmée.

AMSJA : Ces images pourraient-elles être exposées indépendamment de la projection du film, ou tirent-elles leur force et leur cohérence de leur relation à Kidnappé ?

TC : Mais oui, les images pourraient être exposées indépendamment de la projection du film, pourquoi pas ? Je suis ouvert à de nouvelles propositions. Prises individuellement, les images ont un certain intérêt, certaines assurément plus que d'autres. Lorsqu'elles sont regroupées, l'intérêt est plus grand, alors que s'ajoute la perception des transformations dans la durée. C'est certainement lorsqu'elles sont exposées en relation à *Kidnappé* qu'elles tirent le plus de force et de cohérence.



Vue partielle de l'exposition *Autour de la mémoire et de l'archive*, musée d'Art contemporain de Montréal, 1999 : documents ayant servi à la réalisation du film *Kidnappé* (1984-1988) de Thomas Corriveau.



Vue partielle de l'exposition *Autour de la mémoire et de l'archive*, musée d'Art contemporain de Montréal, 1999 : documents ayant servi à la réalisation du film *Kidnappé* (1984-1988) de Thomas Corriveau.

D'autre part, une relation d'un autre type avec ces images s'est perdue à l'entrée de l'ensemble au musée. Auparavant, elles étaient entassées en piles compactes dans leurs boîtes d'origine et l'on pouvait les en extraire et les manipuler à la façon d'un *flip-book* (feuilletoscope), ce qui favorisait un contact physique direct particulièrement réjouissant, que les contraintes de l'archivage ne permettent plus de ressentir avec autant d'intensité.

AMSJA : Depuis le début de cet entretien, un détail revient très souvent lorsque vous abordez la mise en exposition des images de Kidnappé : chaque présentation semble être l'occasion d'une nouvelle exploration visant à éviter par tous les moyens un accrochage de type didactique. Pourquoi cette si grande réticence face à ce mode de présentation ?

*TC : J'ai fréquemment vu des expositions de documents visuels ayant servi à la réalisation de films d'animation. On y présente par exemple des dessins individuels, ce qui nous éclaire sur la matérialité des images à l'origine d'un film. Il peut aussi s'agir de panneaux didactiques dans lesquels des assemblages d'images ou d'objets servent à expliquer le processus de création. Malgré l'inventivité déployée pour de telles démonstrations et l'intérêt de leur caractère instructif, ces présentations tendent trop, la plupart du temps, à réduire le film d'animation à sa dimension technique. Si j'ai tout de même souvent trouvé utile et intéressant de prendre le temps d'expliquer les aspects techniques associés à la réalisation de *Kidnappé*, les occasions de sa mise en exposition m'ont toujours plutôt incité à prolonger l'expérience de création, en cherchant à transposer l'esthétique du film dans de nouveaux objets.*

AMSJA : Puisque l'exposition Autour de la mémoire et de l'archive était itinérante, tout un système documentant la mise en espace des images a dû

être élaboré, afin de permettre leur installation subséquente au sein des différentes institutions. Dans l'avenir, si le musée voulait de nouveau présenter Kidnappé accompagné de ces images, aurait-il à reprendre ce même type de mise en espace ? Est-ce que ces plans et supports fabriqués afin d'exhiber les images permettent ce que d'autres dans cet ouvrage ont appelé « la manifestation correcte de l'œuvre⁴ », c'est-à-dire sa mise en vue définitive et authentique, garante de la préservation des intentions de l'artiste ? Si des modes de présentation alternatifs étaient possibles, devraient-ils toujours découler d'une réflexion sur les procédés formels du film ?

TC : La mise en espace que nous proposons m'apparaît toujours comme la façon la plus stimulante d'exposer ces images. On pourrait donc parler d'une manifestation de l'œuvre attestée par l'artiste. Ce n'est cependant certainement pas la seule mise en vue « correcte » et je ne vois pas d'obligation de la considérer comme définitive. Il pourrait sans doute y avoir de nombreuses autres façons d'exposer le film, les dessins, ensemble ou non, qui conviendraient mieux à de nouveaux contextes de présentation. En préparation de l'exposition *Autour de la mémoire et de l'archive*, j'avais exploré de multiples pistes pour ces mises en espace et n'avais gardé que celles qui me semblaient les plus pertinentes. Le travail photographique avec les acteurs est entre autres très peu présent dans cette relecture, alors que la structure narrative du film repose en grande partie sur ces séquences. Il m'apparaît donc possible et même souhaitable d'ouvrir d'autres perspectives en permettant de nouveaux modes de présentation. J'imagine cependant difficilement que le musée laisse à une autre personne autant de liberté que j'en ai eue, quoique ce serait peut-être me rendre la monnaie de ma pièce, suite à toutes les appropriations que j'ai moi-même faites dans le passé.

AMSJA : *En terminant, je voudrais que vous nous parliez de deux petits livres parus récemment, Autofictions⁵ et Sophie⁶, parce que l'on y retrouve la même ambiguïté de statut. Vous aviez déjà exploré le format du livre lors d'une collaboration avec François Dumont, en 1993, où vous aviez produit Vies courantes, une série de photographies en noir et blanc accompagnées de courts textes narratifs, insérée à même un catalogue de Dazibao portant sur votre production artistique⁷. Plus près de l'œuvre que du document, ce projet s'inscrivait en droite ligne avec votre travail photographique d'alors, où des images tirées de photos-romans italiens se trouvaient superposées à des façades d'immeuble afin d'explorer le thème du quotidien. Sophie et Autofictions, au contraire, me semblent brouiller davantage les frontières entre le livre d'artiste et le catalogue.*

TC : *Vies courantes* était littéralement conçu comme un petit livre d'artiste glissé au milieu d'un catalogue d'exposition. Plus récemment, en 2001, j'ai pris part à la production du catalogue publié à l'occasion de mon exposition *Attractions* au musée d'Art de Joliette. Un court texte de mon cru y apparaît, mais j'ai aussi pris une part active à la production de la publication, tant pour le choix de son format que pour la mise en page des reproductions, dans un travail très stimulant de collaboration avec Francine Savard, responsable de la conception graphique de la publication. À une autre occasion, j'ai participé à un projet collectif de livre d'artiste (*Arpenter l'île : Montréal, vues singulières*, Galerie B-312, Montréal, 2004). J'ai aussi réalisé un livre d'artiste dans un tirage limité en sérigraphie (*Trou caillou*, Éditions du livre perdu, Montréal, 2005), en plus de diriger plusieurs projets collectifs de livres d'artiste avec des étudiants de l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal où j'enseigne. Je m'intéresse donc depuis longtemps au livre d'artiste. Quand Nicholas Pitre, le directeur du Centre Sagamie d'Alma,

m'a annoncé que mon exposition à la nouvelle galerie du centre serait accompagnée d'un catalogue, je lui ai proposé de prendre en main sa conception. Nous avons convenu qu'il y aurait deux publications plutôt qu'une, puisque l'exposition elle-même était composée de deux ensembles distincts et que je tenais à donner à chaque livre sa propre cohérence.

Dans le premier, je relate sur un ton intimiste le processus de création ayant mené à la production de *Sophie*, une œuvre composée d'une série d'impressions sérigraphiques présentée comme une murale. Le second documente une série d'impressions numériques, *Autofictions*, réalisées en grande partie lors d'une résidence à Sagamie, dans lesquelles j'explore le thème de la fiction de soi en m'insinuant dans des images empruntées à l'histoire de l'art ou à la culture populaire. Le livre est divisé en autant de sections qu'il y a d'œuvres. Chaque section comprend un bref commentaire personnel et quelque peu ambigu sur l'œuvre, ainsi que des notes techniques sur sa réalisation, des reproductions des dessins préparatoires et de l'image numérique résultant de leur assemblage. Aucune photographie des œuvres installées en galerie n'est présente dans le livre, ce qui pourrait à la limite jeter un doute sur leur existence. Un texte critique de Mona Hakim apparaît dans les dernières pages, offert comme une sorte de dénouement au livre, comme s'il permettait aux œuvres d'amorcer leur vie publique.

Sophie et *Autofictions*, chacun à leur façon, agissent comme catalogues des œuvres qu'ils documentent en empruntant cependant la forme du récit illustré. Il y a dans ces deux livres une ambiguïté de statut, entre document et œuvre, que j'ai explorée d'une façon délibérée, et qui en ce sens fait écho au travail de mise en espace des dessins de *Kidnappé*. On m'invitait à réaliser un catalogue de mes œuvres et j'ai plutôt cherché à dégager un espace de création. Il en résulte un objet qui opère une fusion entre document et livre d'artiste.

NOTES

1. Communication entre l'artiste et le musée d'Art contemporain de Montréal. Voir le dossier de l'artiste conservé à la médiathèque du MACM.
2. Communiqué de presse de l'exposition itinérante *Autour de la mémoire et de l'archive*, musée d'Art contemporain de Montréal, décembre 1999. Voir le dossier de l'artiste conservé à la médiathèque du MACM.
3. Communication de l'artiste lors du colloque *Documenter: le rôle et le statut de la documentation dans la constitution du patrimoine artistique contemporain*, 74^e Congrès de l'Acfas, l'Association francophone pour le savoir, Université McGill, Montréal, 18 mai 2006.
4. Voir le texte de Francine Couture et Richard Gagnier, « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art », dans ce livre.
5. Thomas Corriveau, *Autofictions*, Alma, Sagamie, Éditions d'art, 2007.
6. Thomas Corriveau, *Sophie*, Alma, Sagamie, Éditions d'art, 2007.
7. *Thomas Corriveau*, Montréal, Dazibao, Centre de photographies actuelles, 1993.