

Ruban d'adieu

Exposition *Atom Egoyan : Hors d'usage*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 29 août au 20 octobre 2002.

Atom Egoyan : Hors d'usage, de Louise Ismert, en collaboration avec Michael Tarantino, Musée d'art contemporain de Montréal, 60 p.

Ginette Michaud

Number 188, January–February 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18080ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (2003). Ruban d'adieu / Exposition *Atom Egoyan : Hors d'usage*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 29 août au 20 octobre 2002. / *Atom Egoyan : Hors d'usage*, de Louise Ismert, en collaboration avec Michael Tarantino, Musée d'art contemporain de Montréal, 60 p. *Spirale*, (188), 4–6.

RUBAN D'ADIEU

EXPOSITION ATOM EGOYAN : HORS D'USAGE

Musée d'art contemporain de Montréal, du 29 août au 20 octobre 2002.

ATOM EGOYAN : HORS D'USAGE, de Louise Ismert avec la collaboration de Michael Tarantino

Musée d'art contemporain de Montréal, 60 p.

ON RÊVERAIT pour décrire cette exposition de trouver une idée aussi lumineuse que celle qui est venue à Atom Egoyan d'un « mausolée commémorant la technologie des magnétophones à bobines ». Je me suis presque phantasmée machine à mon tour, répondant à la dictée de boutons pression qui m'ordonneraient un protocole, une « marche à suivre », comme si un certain récit s'écrivait déjà tout seul, machinalement, presque automatiquement, avec ces seuls mots, « commandes » toujours en anglais sur ces enregistreuses : « Play – Pause – Fast forward – Rewind – Stop ».

Playback : rétroversion du souvenir

Loin d'être une parenthèse dans un parcours artistique qui passe au premier chef par le cinéma, mais aussi par l'opéra, la télévision, la vidéo et l'art contemporain, cette installation d'Atom Egoyan apparaît plutôt comme un prolongement, une extension d'une réflexion présente de longue date chez le cinéaste : plusieurs de ses films interrogent, on le sait, sous une forme ou une autre, ce décalage entre la mémoire enregistrée et le souvenir vivant (altéré, déformant, faisant écran ou au contraire révélateur d'une vérité autre). Ce projet trouve quant à lui l'une de ses impulsions dans un double investissement autobiographique, peut-être plus explicite ici que dans d'autres œuvres « fictives » d'Egoyan et qui lui donne sa portée particulière. D'une part, *Hors d'usage* entretient un lien organique avec deux autres œuvres récentes du cinéaste, un film et une exposition produits à partir du texte de Beckett, *Krapp's Last Tape*, qui a également largement inspiré sa démarche au Musée d'art contemporain. Dans cette pièce, dont Pierre L'Hérault rend compte plus loin (p. 48-49), la plus autobiographique de Beckett et la seule qu'il ait écrite en anglais, un vieil homme s'enregistre et se remémore son expérience en se réécoulant à chaque anniversaire, dialoguant ainsi grâce à cette technique d'archivage avec les anciennes « impressions » de son moi : Egoyan en a tiré en 2000 un film qu'il a monté « à l'ancienne » avec une table de montage Steenbeck ; un long plan-séquence (2000 pieds) du film a plus tard donné lieu à une autre installation intitulée *Steenbeckett* (on notera l'alliance de cet hybride unissant l'homme et la machine), dans l'ancien Musée de l'Homme à

Londres. Il faut donc, pour en mesurer toute la cohérence, replacer *Hors d'usage* à l'intérieur d'un processus de création (pour ne rien dire ici de *Ararat* filmé dans la même période et consacré aux effets du négationnisme entourant le génocide arménien sur les petits-enfants des survivants) qui interroge inlassablement les constructions de la mémoire et de l'identité répercutées à travers une technologie qui en amplifie les effets. Car Egoyan est hanté par ce sujet : il le suggère d'ailleurs au cours de l'entretien éclairant qu'il accorde à Louise Ismert dans le catalogue de l'exposition lorsqu'il déclare qu'il a posé dans *Krapp's Last Tape* son « geste cinématographique le plus fort », en « mett[ant] en scène le fragment de texte qui a été le plus important dans [s]a vie ». D'autre part, et cette part est tout aussi importante par l'impact affectif dont elle a marqué l'artiste et qu'il a cherché à recréer dans cette œuvre testimoniale, l'installation du MAC trouve sa source dans la fascination ressentie par Egoyan alors que, adolescent, il se souvient de son propre père tenant minutieusement son journal écrit dont il enregistrait aussi des extraits sur bande.

L'idée qui soutient ce projet frappe d'entrée de jeu par l'invention d'un contrat inusité entre un artiste et les participants d'une certaine collectivité (je résiste au mot « communauté », même en lui accolant l'épithète « éphémère », comme le fait Egoyan), invités sinon à faire l'œuvre avec lui (l'artiste ayant seul la responsabilité de la mise en scène et de l'« editing » des différentes composantes) du moins à lui fournir la « matière première ». Artiste invité en résidence de création au MAC, Egoyan a lancé, par l'entremise des médias, un appel à la population de Montréal afin de recueillir les anciens magnétophones à bobines désormais rendus désuets par la technologie numérique. Plus que l'appareil même dont les propriétés physiques (rondeur, convivialité, grosseur, sensualité même) l'émeuvent, ce sont surtout les récits des souvenirs attachés à sa dernière utilisation qui l'intéressent : deux formes d'enregistrement, mécanique et humaine, viennent ainsi d'emblée confronter leurs différences, leurs qualités, leurs limites, mais aussi leur complicité, leurs « transferts », bref leurs « rapports ».

La demande d'Egoyan était donc double, reposant tout entière sur un échange interactif — mais qu'y gagnent, peut-on se demander, ceux qui, ni acteurs, ni modèles, ni figurants, mais

témoins d'un « quoi » (la chose, l'objet, la machine) et d'un « qui » (car il y a toujours un « qui » dans ce « quoi ») ont répondu à l'appel et tenu à comparaître? —, sur une certaine idée du jeu qui reviendra souvent dans les propos. Un jeu sérieux, comme celui des enfants ou d'une cérémonie rituelle un peu mystérieuse, ainsi que le laisseront voir à leur tour les images filmées, suspendues au-dessus des magnétophones, des mains de chaque participant répétant pour mémoire le geste tant de fois accompli pour préparer l'acte d'enregistrement, sortant les bandes de leur boîte, les plaçant sur la machine, enroulant avec une minutie, une lenteur, une délicatesse extraordinairement tactile le ruban dans l'encoche de la tête de lecture : comment ne pas penser ici aux gestes des officiants, à toute une dramaturgie liturgique qui imprégnait encore fortement cette société en train de s'affranchir à cette époque du Culte religieux? La réponse des Montréalais — de tous groupes (arménien, anglais, français, norvégien, etc.), langues et générations — fut aussi gênée que surprenante : des trente-sept témoignages qui furent finalement retenus et montés par Egoyan dans un film d'une soixantaine de minutes (projeté au sol plutôt qu'au mur pour favoriser une autre mobilité du corps, qui ne soit pas seulement scopique), il ressort qu'il a touché une corde sensible qui montre hors de tout doute que cette technologie a profondément affecté la vie de ces personnes (deux et même trois générations viennent en témoigner), parfois de manière bouleversante, voire traumatique.

Pause : dans le sous-sol des familles

La scénographie, à la fois sobre et élégante, de cette installation comporte déjà l'essentiel de la mise en scène d'Atom Egoyan : on accède à l'exposition en descendant un escalier menant à un petit vestibule où sont disposés, au haut et en bas de l'escalier, deux moniteurs présentant les récits en boucle de deux participants, Erik Shoup et Marie-France Marcil, qui condensent et mettent en abyme dans leur solo plusieurs des fils qui se trouvent croisés dans le chœur collectif des témoins filmés dans la grande salle (ces deux récits forment en contrepoint un saisissant duo, presque un couple frère-sœur reconstitué de familles dépareillées, pleurant à l'unisson la perte de leur mère, partie pour le premier faire carrière aux États-Unis, pour l'autre en Chine,

s'échappant toutes deux de leur sous-sol par l'Art); on emprunte ensuite un petit corridor où se trouvent déposés dans deux boîtes sous verre les cartons-plastiques-emballages protégeant les bandes, sortes de chrysalides-réceptacles vidées pour l'heure de leurs précieux rubans, étroit passage conduisant à la salle principale en sous-sol, plongée dans le noir, espace vaste mais aux contours indistincts. Le mouvement de descente, le passage du lumineux à l'obscur, d'un espace public à un lieu intime qui assourdit la vue pour mieux faire entendre chuintements et éclats sonores, tout cela travaille à activer une introspection — une rétrospection plutôt, nourrie de *feedback*, comme sur les bandes — chez le spectateur, comme pour le témoin venu avant lui livrer son récit.

Dans cette *camera oscura*, la perception sensible, désorientée et du coup beaucoup plus riche et tâtonnante, relève d'une expérience esthétique à entrées multiples, où le cinéma, le récit, le sonore, le simulacre et l'artefact, la télévision entrent en relation de manière complexe et subtile. Le cinéma est particulièrement présent non seulement par la projection du film des récits-témoignages, mais aussi par le ruban de celluloid reliant symboliquement tous les magnétophones entre eux et le recueillement que favorise l'obscurité. Le dispositif évoque également la chambre noire de la photographie où le négatif voit le jour, la chambre mémorielle où Krapp fouille ses souvenirs, et même, par ce fil liant tous les appareils, certains porteurs d'un fragment sonore actionné par un capteur de présence, d'autres définitivement silencieux éclairés par une ampoule (citation-hommage du travail de Boltanski), les synapses intermittentes d'une mémoire organique : quelque chose dans ce fil fragile, tendu, qui menace de se rompre à tout moment (et de fait, le gardien m'a dit qu'il se cassait plusieurs fois par jour), rappelle le fonctionnement de la mémoire, en une représentation stylisée, épurée. La projection du film au sol crée au centre de cette enceinte acoustique une aire spectrale, visages géants, légèrement déformés par la perspective, suscitant par leur seule parole le regroupement des spectateurs tout autour, comme en une immémoriale scène de la communauté appelée à elle-même par la parole des Anciens. Chaque fois que j'ai vu l'exposition, seuls les enfants contournaient l'interdit de ce Visage offert aux pas et osaient marcher dessus : une petite fille s'y est même imaginée une marelle, sautant à cloche-pied sur les yeux, le nez, le menton, tandis qu'une autre y imprimait des ombres chinoises...

Un appareil tous usages

Ce lieu nocturne, souterrain, était un site particulièrement approprié pour la parole feutrée, souvent endeuillée (que de pères, de frères, de mères pleurés ici), des « récitants » (peut-être pourrait-on désigner de ce nom les personnes venues confier leur récit personnel). Plusieurs de ces récits, à la fois anonymes et collectifs, émergeaient en effet souvent du sous-sol des familles où

trônaient, tels de nouveaux dieux lares, ces énormes magnétophones à bobines. On écoute à la fois ému et étonné l'évocation des usages si divers et parfois si peu fonctionnels que ces familles, souvent non conformes à l'image stéréotypée des années cinquante et soixante imposée par la télévision, ont fait de cette machine (« *engin* », « *machine infernale* », « *dinosaure* », « *premier objet de ma vie* » : plusieurs noms la saluent et la personnifient). Car si de nombreux témoignages rappellent de manière attendue la musique des adolescents, les pièces de théâtre des enfants, les *partys* des parents, d'autres récits tournent de manière émouvante autour de tout autres rêves (souvent brisés) et de perceptions anciennes réveillées par la remémoration de cet appareil, de cette machine dans laquelle sont littéralement « *installés* » les « *sentiments comprimés* », selon le mot de Marie-France Marcil, liés à ces Voix bien-aimées.



Atom Egoyan, *Hors d'usage*, 2002, installation multimédia (détail).
Photo : Richard-Max Tremblay

Que donnent-elles à entendre ces Voix? Les unes psalmodient de bien énigmatiques paroles (« *Ignorance, que fais-tu sur cette terre? Il n'y a pas de violence dans mes mains et ma prière est pure* »), dignes de séances spirites ou de transes mystiques; d'autres se confessent orgueilleusement devant des AA, chantent sans entrain en famille « *Nous irons tous à la Ronde* » une fête qui a déjà déchanté, remportent un débat oratoire qui emplit toujours, quarante ans plus tard, de fierté leur maman, écoutent religieusement le « chapelet » du grand-père qui immobilisait tout dans la maison, gagnent la note secrète du *Ave Maria* avant la mue qui guette ou tentent de s'évader de « la petite vie » de banlieue en se projetant aussi loin et fort que possible, la voix d'abord, dans *I Want to be free/I Want to be me...* À déambuler parmi ces fragments sonores qui se mettent à résonner les uns avec les autres, on est peu à peu gagné par

l'étrange effet de consonance produit par tous ces récits mémoriels, comme si ces bribes finissaient par recomposer la spectralité d'une Ville qui n'a jamais eu lieu, mais qui a pourtant, peut-être, existé, puisqu'elle a été dûment enregistrée sur ces bandes, archives qui n'étaient pas destinées à communiquer entre elles. Réécoutées dans l'espace public qui les magnifie et les détourne, ces « dernières bandes » enregistrent la vie secrète des familles certes, mais au-delà de cette soi-disant intimité, elles révèlent une société partagée, au double sens de la valeur du mot, vivant à son insu, côte à côte, sans se toucher, l'expérience d'un « être-ensemble » — Jean-Luc Nancy dirait un « *être-avec* » — par la médiation de cette technologie alors si neuve, si « moderne ». Un contact sans contact, ou plutôt un contact grâce à la médiation de la machine, expérience troublante d'amour dans et par la séparation qui bouleverse encore Marie-France quand elle parle du lien entre sa mère si peu affectueuse et cette machine qui lui a donné son plus « *beau contact* » avec elle...

Ce qui se joue sur un plan personnel est tout aussi vrai de la vie collective de la Ville qui se donne à lire ici. Car c'est un peu comme s'ils parlaient « en langues », les Montréalais de cette communauté improbable — de Montréal, Egoyan dira que « *Cette ville est [s]on fantôme* » —, que rien, du moins à première vue, ne rassemblait. Leurs voix séparées et distinctes ne fusionnent pas, elles se superposent mais sans se fondre (à propos de cette contiguïté et de cet être-en-commun qui se touche, tact et tangence, mais dans l'écart et la séparation, on pensera à l'exposition de Janet Cardiff, justement installée deux étages plus haut, et qui faisait entendre comme jamais un motet chanté par quarante voix, elles aussi séparées et ensemble). Cette glossolalie polyphonique rappelle une étrange Pentecôte domestique, les ampoules lumineuses au-dessus des magnétophones comme autant de langues de feu, chacun étant venu ici parler de sa famille, dans les termes les plus idiomatiques, les moins traduisibles pour les « étrangers », mais aussi pour sa famille (un père, un frère disparu, une mère « partie », dans tous les sens de l'expression), venu porter témoignage au nom de l'autre et pour lui... Car si toutes les familles ont bien quelque chose en commun, certaines valeurs et aussi des interdits, des aires de silence et d'oubli, elles sont, comme les individus qui les composent sans toujours les comprendre, toutes différentes, créant une langue cryptée, impénétrable aux usages sociaux de la communication. Or c'est cette part mystérieuse, indéchiffrable que plusieurs récits sont venus ici transmettre et élucider, à partir des « *souvenirs d'enfant* » — « *des souvenirs d'enfant plutôt que d'enfance* », comme le précisera encore de manière si pertinente Marie-France Marcil —, recaptant de façon saisissante la manière dont, enfants, ils ne comprenaient pas ce qui se passait entre eux, leurs parents et cet appareil.

Avec une rare justesse de ton, une qualité réflexive attentive aussi bien à leur écoute d'alors qu'à celle de maintenant, retrouvant sous le

ÉTATS LIMITES

MULHOLLAND DRIVE

Réalisation et scénario de David Lynch, États-Unis/France, 2001, 146 minutes.

souvenir ou le récit tel qu'ils croyaient s'en souvenir (*rewind*, c'est ici souvent *rewound*, c'est-à-dire toucher à nouveau la blessure ancienne, voire la rouvrir) tout un monde en sommeil, en latence depuis leur adolescence, les participants de *Hors d'usage* n'ont pas seulement rendu un vibrant hommage à une technologie disparue; soutenus par la qualité d'écoute (quasi) analytique d'Atom Egoyan les enregistrant à son tour, ils ont fait de cette écoute même un lieu d'entente traversant l'art et la vie, le temps d'une épiphanie, la teneur de leurs propos touchant toujours de près la tendresse et la tension affective consignés dans ces magnétophones à bobines.

L'un des moments particulièrement émouvants de cette exposition demeure, de manière significative, un temps mort, moment de silence et de solitude radicale : sur l'une des tables a été déposé un ruban enroulé, sans machine ni nom pour l'« individualiser », accompagné seulement d'une feuille (un courriel) sur laquelle la gardienne de ce « ruban silencieux dans un tiroir de [s]on bureau » explique le dilemme que provoque en elle cet objet qu'elle nomme si bien « ruban d'adieu » (légué par son père et porteur d'un secret de famille, « ce ruban, écrit-elle, ne m'appartient pas et la communication qui s'y trouve ne m'a pas d'abord été adressée non plus »). Il y est question de « L'heure de la vérité pour quelqu'un qui se préparait à se séparer définitivement de sa famille et de la communauté. Il y a le ruban et il y a l'histoire. Peut-être est-ce que je dois protéger cette histoire de toute intrusion? Ou bien au contraire la laisser s'échapper et se transformer? Faites-moi signe ». Il est très touchant qu'Atom Egoyan ait choisi de délivrer cette personne de ce legs et ait assumé, c'est-à-dire pris sur lui, le poids de ce ruban muet, en en assurant à la fois la transmission et le secret. Peut-être pourrait-on lire dans ce geste la signature discrète de l'artiste, la réponse nécessaire et la responsabilité plus élevée encore à laquelle il doit se soumettre, préservant le secret au sein même de l'espace le plus public et au moment même où il l'expose et exhibe au dehors...

« [E]nter dans une exposition, c'est entrer dans un certain rapport contractuel avec l'artiste [...]. Je crois que, dans une bonne installation, on sent qu'on entre en relation avec tout ce qui a préoccupé l'artiste », déclare Atom Egoyan. Entrer en relation avec : dans sa syntaxe agrammaticale, mais si bien ouverte à ce qui arrive, parfois, entre les langues, c'est bien l'expérience à laquelle nous conviait de manière exemplaire cette installation, dont la transmission, tout aussi incertaine et fragile que les scintillantes lucioles illuminant le jardin un soir d'été, « s'allum[ant] et s'éloign[ant] tour à tour, visibles un instant et sitôt disparues » (superbe métaphore de Michael Tarantino d'une communauté, s'il en est), nous est confiée en retour : pour mémoire!

GINETTE MICHAUD

MULHOLLAND Drive sinuant entre le foisonnant Hollywood et les régions désertiques l'avoisinant est un symbole obligé pour David Lynch dont l'imaginaire, depuis toujours, est hanté par les routes perdues (*Lost Highway*), infinies (*The Straight Story*) ou meurtrières, ainsi que par les espaces limitrophes de la psyché humaine. Elle donne à juste titre son nom au dernier film du réalisateur américain fasciné par les voyages derrière les apparences, vers les états limites et les soubassements des mondes civilisés et idéalisés. Non seulement Lynch déchire l'enveloppe diégétique de *Mulholland Drive*, mais il nous embrouille également par l'enchevêtrement des points de vue narratifs et des niveaux de discours censés l'accréditer. Il balaie aussi les frontières rêve/réalité, ou image perçue/image projetée sur lesquelles se base notre rapport, déjà minimalement sublimé, aux images cinématographiques. La fragilisation de ces jonctions crée tout le trouble du film, toute sa séduction et sa volupté aussi, si l'on tient compte de l'aspect jouissif des effractions aux codes restrictifs de nos modes de communication et de pensée. Rappelons avec quel génie le réalisateur met en images tout un savoir clinique dans ce film aussi riche et envoûtant que le rêve d'un schizophrène qui aurait, comme Lynch peut-être, déjà lu et dépassé le père de la psychanalyse. L'histoire est toute simple, nous dit son créateur, « une histoire d'amour dans la cité du rêve » à laquelle il faut s'abandonner comme au charme d'une musique dont on n'interroge pas le sens. Les critiques sont unanimes : *Mulholland Drive* opère un charme quasi hypnotique. Celui de nos rêves au moment où nous les rêvons, que l'on peut mettre sur le compte de l'incertitude entre sens et non-sens, perception rationnelle et flux pulsionnel, ombre et lumière, et que la route montagneuse de Los Angeles symbolise.

Filmer l'inconscient

Diane (Naomi Watts), une jeune provinciale canadienne venue tenter sa chance à Hollywood avec le petit pécule que sa tante, qui travaillait dans le milieu du cinéma, lui a légué à sa mort. Elle échoue à ses auditions, ne décroche que de modestes rôles grâce à sa rivale Camilla (Laura Helena Harring), une superbe brune qui devient rapidement star et fiancée d'un réalisateur en vogue qui lui donne le rôle principal dans ses films. Diane, humiliée et désespérée, fait appel à

un tueur à gages pour faire liquider ce double féminin sublimé d'elle-même dont elle est à la fois jalouse et amoureuse. Prise de remords atroces une fois le crime commis, elle se suicide en se tirant une balle dans la tête.

La puissance de ce drame sur les désillusionnements causés par les rêves trop grands sur les âmes fragiles tient au fait qu'il ne se révèle dans sa réalité que dans dix pour cent du film environ : lorsque la protagoniste principale se réveille, qu'elle traîne en peignoir dans son appartement désolé, qu'elle se souvient de ses humiliations sur les plateaux de tournage, de sa soirée chez le réalisateur Adam au moment où il annonce son mariage avec Camilla, lorsqu'elle commande son crime dans un restaurant de quartier et enfin, quand elle se précipite dans sa chambre pour se tuer. Les quatre-vingt-dix pour cent restants du film, qui précèdent ces retours en arrière et cette issue fatale, décuplent l'éclat morbide de la blessure narcissique conduisant au crime et au suicide du fait qu'ils se présentent comme son enveloppe onirique et hallucinatoire et qu'ils révèlent l'aspect inéluctable du destin qu'il couve.

Personne n'est vraiment attentif aux premières images d'ordre fantasmagique de *Mulholland Drive* pas plus qu'au fondu de la caméra sur l'oreiller rouge du lit de Diane tandis que la trame sonore est celle d'une respiration de dormeur. Personne non plus ne connaît la véritable Diane avant les dernières minutes du film. La logique onirique de cette histoire, d'abord complètement occultée, n'apparaît que rétrospectivement, bien après le visionnement du film, alors que tout se met en place, au milieu d'une conversation par exemple. Les fonctions attribuées au rêve par Freud, telles que la narration, la symbolisation, le déplacement et la condensation, s'imposent dans les scènes précédant le réveil de Diane. Il devient clair que chaque détail des parties « réelles » du film se retrouve en double dans la partie hallucinée, selon un procédé identique à celui du dormeur qui réutilise et réorganise ses perceptions diurnes anodines. Avec la virtuosité d'un analyste ou d'un visionnaire, Lynch met en scène les efforts considérables déployés par un psychisme aux prises avec la culpabilité pour échapper à l'enfer d'un acte irréversible. Dans le rêve, la réalité est rejouée, un événement impromptu est venu empêcher le crime et le tueur à gages cherche toujours sa proie. Diane est devenue Betty, la jeune fille pure qui n'a jamais commis de crime. La fonction compensatoire du rêve s'exerce sur tous les plans, et, à un niveau

1. Je dédie ce texte à la mémoire de ma tante Annette, dont la voix s'est éteinte sans avoir jamais été enregistrée.