

Anne Golden

Prix Robert-Forget 2022

Introduction

DOMINIQUE SIROIS-ROULEAU

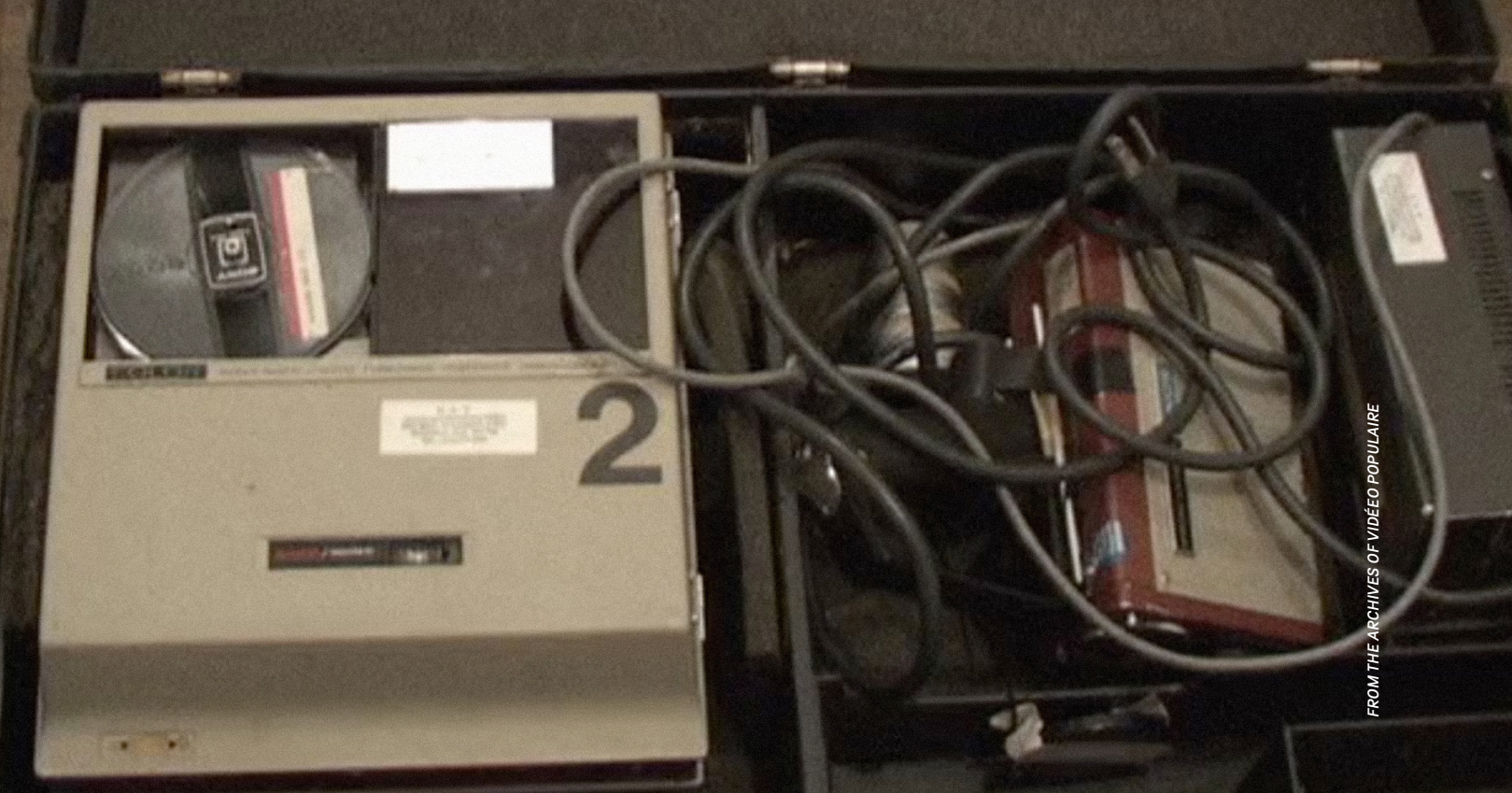
Artiste prolifique, commissaire célébrée par ses pairs, enseignante et travailleuse culturelle engagée, Anne Golden cumule les chapeaux et les perspectives sur l'art vidéo depuis presque 40 ans. Cette publication, réalisée dans le cadre du Prix Robert-Forget que Golden a remporté en 2022, souhaite donc célébrer son œuvre importante de même que son apport précieux à la communauté.

L'approche unique de Golden, au confluent du cinéma expérimental, du documentaire et de la fiction, s'appuie sur un engagement politique et féministe affirmé. La perspective critique de l'artiste sur les fonctions narratives, identitaires et politiques de l'image rayonne d'ailleurs autant à travers ses œuvres vidéographiques et ses textes, que par son implication personnelle auprès des femmes artistes des scènes montréalaise, québécoise et canadienne. Figure phare et estimée de la communauté de la vidéo indépendante, Golden contribue en effet à la reconnaissance de la discipline vidéo et des perspectives féministes et lesbiennes en soutenant notamment leur diffusion auprès de divers groupes. Elle assure à ce titre la direction artistique du Groupe Intervention Vidéo (GIV) en plus d'enseigner au département de Media Arts du John Abbott College.

Le travail de Golden circule avec succès dans de nombreux festivals, galeries et musées du Québec, du Canada et de la scène internationale, alors que l'artiste elle-même a participé à plusieurs présentations sur les pratiques de conservation, la distribution indépendante et, plus récemment, les films d'horreur.

Une entrevue entre l'artiste et la commissaire Nicole Gingras fait non seulement valoir la richesse de l'œuvre de Golden vue par elle-même, mais aussi son travail de recherche et son implication sociale. Gina Cortopassi propose, quant à elle, une analyse exhaustive du corpus de l'artiste afin d'y dégager les caractères critique et humoristique qui distinguent cette production foisonnante et toujours en cours. Annaëlle Winand opte pour une approche personnalisée façonnée par son regard et celui des proches de l'artiste, et étoffe les perspectives sur l'apport de Golden à l'art vidéo à travers trois œuvres majeures.

Ces approches diverses et sensibles visent à révéler la pluralité de l'œuvre de Golden avec une générosité réciproque à celle que l'artiste déploie auprès de ses pairs.



From Anne Golden's Archives

GINA CORTOPASSI

Un programme vidéo en salle, une publication, une cinquantaine d'œuvres vidéographiques archivées sur DVD ou accessibles en ligne... j'accède pour la première fois à la foisonnante production de la vidéaste Anne Golden. Mon exploration débute avec le curieux ouvrage qu'est *From the Archives of Vidéo Populaire* (2016). Au fil des pages est mis en scène un entretien où s'entrelace la parole intime et décomplexée des quatre membres fondateurs-rices du centre d'artistes Vidéo Populaire (VidPop) et des personnes ayant gravité autour du groupe. L'expérience de lecture évoque le visionnement d'une vidéo documentaire : l'interviewer est une présence hors-champ, invisible et inaudible, à laquelle s'adressent les protagonistes cadrés-ées par l'objectif de la caméra. Même sans ressorts narratifs, la transcription des témoignages génère des intrigues à mesure que les interlocutrices et les interlocuteurs se dévoilent et recomposent ensemble l'histoire du centre depuis sa fondation dans les années 1970.

En réalité, *From the Archives of Vidéo Populaire* est un roman polyphonique, une fiction inspirée – à mon sens – par une vidéo de l'artiste américaine Eleanor Antin produite en 1987 : *From the Archives of Modern Art*. Cette dernière rassemble des documents filmiques de la vie d'une ballerine noire ayant mené une carrière éclectique entre la Russie et l'Amérique : les extraits montrant Eleanor Antinova, alter ego de l'artiste, sont entrecoupés des commentaires explicatifs (parfois impertinents) de l'archiviste qui a découvert les enregistrements. Antin construit ainsi un personnage à partir de faux documents d'archives et dévoile, par le biais de décalages humoristiques, les façons dont l'image fonde la preuve historique et la valeur artistique.

Cette inspiration n'est pas confirmée par l'artiste, mais outre son titre – citant sans équivoque l'œuvre originale d'Antin –, l'œuvre de Golden s'en approprie la démarche ainsi que certains procédés formels, dont l'insertion de plans noirs textuels entre les scènes, ou encore les propos explicatifs sur les fonds d'archives.

Vingt ans après l'œuvre d'Antin – et bien avant *From the Archives of Vidéo Populaire* –, Golden produisait d'ailleurs une vidéo éponyme (2007), dans laquelle se succèdent les réunions des membres de VidPop, filmées durant les 20 ans « d'existence » du centre : on y entend (le personnage de) l'archiviste Rose Creswell narrant son exploration du matériel et on y rencontre Lydia Cartwright, Maurice Aubert, Carl-Yves Dubé et Terrence O'Meara. Tout comme sa prédécesseuse féministe, Golden pose un regard amusé et critique sur les figures et le mythe de l'artiste, mais en l'adaptant au milieu québécois de l'art vidéo et à ses idiosyncrasies.

Un tel travail de l'archive traverse l'œuvre de Golden. Alors que les premières années sont marquées par la production de l'image vidéographique, ses créations plus récentes privilégient la manipulation d'une archive existante. De la fin des années 1990 au milieu des années 2000, Golden se met en scène tout en réunissant les membres de sa communauté artistique. Dans ce travail, on aperçoit des actrices importantes ayant façonné le milieu de l'art vidéo au Québec dont Lorri Millan, Cheryl Sim, Cathy Sisler, Deborah Vanslet et d'autres encore, si bien que ses œuvres deviennent les véritables témoins d'une scène queer locale, féministe et montréalaise. Les fictions expérimentales que constituent notamment *Brothers* (1998), *Big Girl Town* (1998), *Les aventures de Ponygirl* (2000), *Site* (2002) et *Somme* (2004) portent l'esprit documentaire des œuvres pionnières *The Others/Les Autres* (1991) et *Les marcheuses* (1995), dans un travail soucieux de l'autre. Car si Golden rend ses pairs visibles, au sens littéral du terme, elle représente surtout leurs expériences distinctes du monde en empruntant les codes de genre du cinéma et de la vidéo.

Cette archiviste et vidéaste est également évoquée dans l'œuvre *Site* (2002), où Golden explore le site autrefois actif de la Lesbian Aversion Therapy Clinic à travers des archives vidéographiques produites par le docteur John Smalls en 1967. L'ambiance inquiétante des premières minutes, engendrée par le défilement du texte et par les images en noir et blanc d'un lieu déserté, est substituée par des images en couleurs de ce même lieu accueillant une commune lesbienne et, plus tard, le parc d'amusement Dykeland, entièrement occupé et animé par des femmes homosexuelles. Encore une fois, la nature fictionnelle des archives employées par l'artiste se révèle dans les nombreux décalages humoristiques et permet aux spectatrices et aux spectateurs de réfléchir à la légitimité des récits dominants ainsi qu'à leur mise en forme visuelle.

À l'issue du visionnement des archives d'Anne Golden, j'ai pu recenser 23 actrices-teurs et vidéastes ayant fait des apparitions : mentionnons Pauline Alves, Pierre Beaudoin, Marik Boudreau, Lyne Brisson, Erika Caurvoisier, Isabelle Chagnon, Gina Couture, Nikki Forest, Jackie Gallant, Lisa Graves, Nelson Henricks, Patricia Kearns, Fanny Obadia, Dana McLeod, Lorri Millan, Hope Peterson, Megan Richards, Katharine Setzer, Cheryl Sim, Cathy Sisler, Myroslava Tzykj, Deborah Vanslet et Sarah Williams.



Dans *Somme* (2004), par exemple, l'expérience de l'insomnie est explorée en adoptant certaines conventions du thriller psychologique ; l'artiste narre sa perte d'un sens de la réalité, ses stratégies d'adaptation ainsi que sa lente métamorphose à mesure que le sommeil lui échappe . Lors de ses patrouilles nocturnes, « patiente gola250861 » déambule dans une forêt obscure – évoquant l'égarément et le trouble du poète italien Dante – et croise des marcheuses et des marcheurs qui se déplacent à la file indienne tels des automates ou des somnambules, sorte de présage d'une dissolution imminente du soi et de la frontière entre la fiction et la réalité. Cette inquiétante expérience est traduite par la superposition d'images ou par leur brusque interruption, évoquant la confusion ou encore l'association furtive des pensées au seuil du sommeil.

Les aventures de *Ponygirl* (2002) cite quant à elle explicitement les codes du « récit d'origine » et apparaît comme l'occasion pour l'artiste de réfléchir à sa pratique avec un fin dosage d'autodérision. La succession des courts tableaux énumère les pouvoirs de cette petite fille sur un poney, dont les photographies en noir et blanc amorcent la vidéo : un « super-poids », une capacité à évoquer le passé et à habiter la nuit, une passion pour la liste et la collecte... L'œuvre réunit des motifs récurrents de l'œuvre de Golden, qui sont autant d'indices d'une singulière manière d'être au monde, entre les traversées de ses rues obscures et les débordements du cadre prescrit au genre ou à la minceur. Une étrangeté obstinée paraît d'ailleurs coller aux figures, aux objets et au monde que représente l'artiste, à l'instar de *Ponygirl* qui se dévoile à l'écran sur fond de sonorités extraterrestres.

Ainsi, dans une approche tout à la fois intimiste, humoristique et fragmentaire, les vidéos font exister des récits, des corps et des expériences d'ordinaire occultés. Elles constituent, pour emprunter les mots de Sam Bourcier (2020), une archive vivante et performative au sens où elles produisent une mémoire sensible des vies et des histoires de la communauté artistique et LGBTQ dont Golden fait partie. Mais c'est par l'entremise de la vidéo d'art que l'artiste résiste à l'effacement et, dans un même mouvement, aux représentations pathologiques, criminelles et stéréotypées élaborées par le discours dominant (Bourcier, 2020).

¹ L'artiste dit vivre des sauts temporels, entendre les objets et voir apparaître Mr. Tourbillon en plein jour, un ami imaginaire jusque-là confiné au monde du rêve et de la nuit.

En effet, Golden n'a pas recours aux registres plus explicites de la militance ou de l'activisme, qui favorisent la cohérence narrative ou le témoignage ; elle privilégie plutôt la forme du tableau et plus encore son arrangement en fresque au plan unique et ininterrompu. En effet, l'artiste exploite le fragment et morcelle ses intrigues en une série de petites scènes, de brefs moments et d'arrêts sur image. Elle donne ainsi « une visibilité à ce qui n'en a pas » (Parfait, 2001, 337) : aux discours intérieurs, aux hésitations, aux obsessions et aux désirs, à ce qui se révèle et s'impose sous forme d'impressions furtives ou insistantes .

Avec ses airs de manifeste, l'œuvre *Fat Chance* (1994) encapsule précisément cette démarche. Réalisée à l'aube de la carrière de Golden, la vidéo se décline en une série de tableaux dans lesquels le corps de l'artiste est montré, manipulé et aimé. « I love my body », répète l'artiste dénudée en fixant l'objectif de la caméra alors qu'elle mange des fruits, s'allonge sur le plancher recouverte de nourriture, tripote sa chair et se love dans les bras d'une amante. Entre la salle à manger, le salon et la ruelle, Golden se donne sans concession à l'écran et célèbre un corps désirant. *Fat Chance* est à la fois une fronde et un souhait ; l'œuvre refuse la stigmatisation des corps gros et lesbiens et porte en elle l'espoir d'un futur ouvert à la différence. La vidéaste charge l'image d'une « possibilité d'avenir » (Parfait, 2001, 337) grâce au plaisir et au pouvoir de la figuration (Freeman, 2010, xxi).

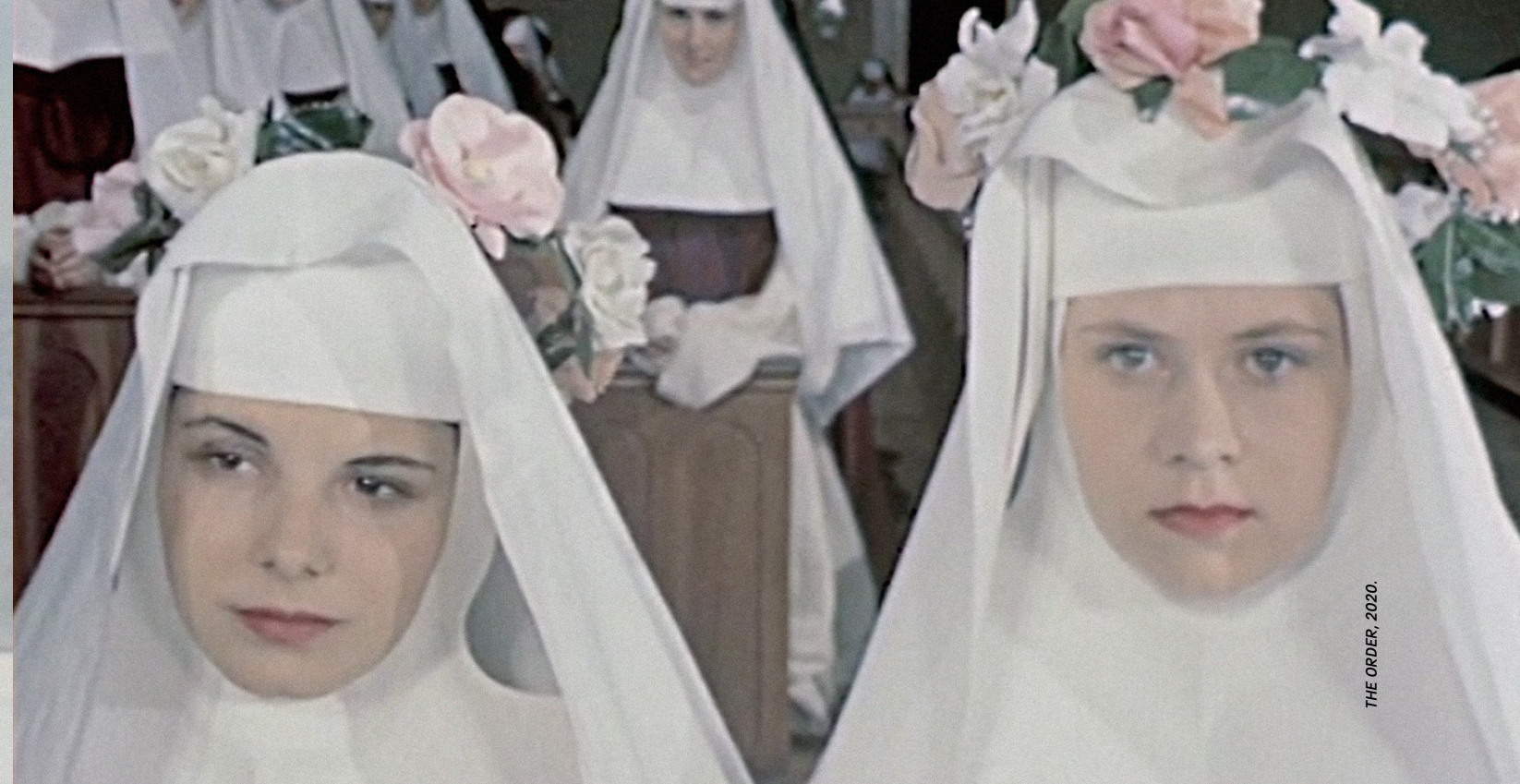
Ce plaisir de figurer se manifeste autant sur le plan de la forme que du contenu, et ce, dans l'ensemble du corpus de Golden. Ce que Nicole Gingras qualifie de « mobilité » dans son discours de remise du prix Robert-Forget (2022) renvoie à mon sens à l'hétérogénéité de son œuvre où l'on sent ce travail d'exploration et, surtout, une inclination pour le jeu. Outre l'expression littérale du désir et du plaisir – le « I love my body » de *Fat Chance*, le flirt étonnant des cowgirls dans *Big Girl Town*, voire l'amour filial dans *Brothers* –, les œuvres de Golden sont empreintes d'un humour qui surgit du déplacement des normes et de la création, dans la foulée, d'écarts inédits et comiques qu'on retrouve de manière hyperbolique dans le jeu des actrices, tour à tour somnambules, marxistes, amoureuses, jardinières et figurantes.

² À l'exception des deux œuvres documentaires que sont *The Others/Les Autres* (1991) et *Les marcheuses* (1995), tout juste mentionnées.

³ Dans *The Archive of Lesbian Feeling* (2003), Ann Cvetkovick situe justement le « fragment » au cœur de l'archive queer dont les objets et les histoires consignés sont de l'ordre de l'affect, du sensible et du politique (242).



SPECKS, 2020.



THE ORDER, 2020.

La série d'œuvres réalisées entre 2011 et 2015 signalent une transition dans le travail de l'artiste : le corps et la voix de Golden disparaissent au profit de la silhouette, d'un cadrage subjectif et d'une manipulation de la matière vidéographique plus appuyée. Pour autant, Golden ne délaisse pas son intérêt pour les conventions cinématographiques et pour l'art de la mise en intrigue. Elle explore la nature expressive et évocatrice de l'image et du son pour générer des atmosphères ou des déambulations aussi chargées qu'équivoques. Dans l'œuvre *School Drama* (2011), l'artiste rassemble plusieurs plans d'une école secondaire qu'elle raccorde et unit sous une trame sonore diffuse et troublante. Le regard de la vidéaste s'arrête sur un casier, un amas de chaises éparses, une tache sur le sol, un corridor déserté. Le son, en véritable protagoniste, imprègne les images pourtant banales d'un sens incertain, encourageant les spectatrices-eurs à porter une attention sensible à l'enchaînement des plans et à leur apport sémantique, comme pour déceler le mystère d'une intrigue qui se dévoile à demi-mots .

Sortie (2015) explore de manière similaire les pièces d'un lieu vidé de ses usagers-ères. Le lent mouvement de la caméra répertoriant les salles est accompagné d'une sonorité électronique s'épanchant et se resserrant, ce qui rappelle par moment le rythme de la respiration dans un scaphandre. Le sentiment de cloisonnement est intensifié par les nombreuses vues captées à travers une vitre, une poignée de porte ou une cloison, en écho à cette personne aperçue de dos, observant à son tour le monde extérieur par le biais d'une fenêtre close. Dans ses œuvres, Golden met de l'avant la capacité du son – et de son absence – à susciter une tension narrative, mais également le pouvoir suggestif de l'image. Dans les vidéos *After the Experiment* (2014), *Écrans* (2015) et *The Witch* (2015), pour ne nommer que celles-ci, l'artiste tire parti des effets de superposition, d'évanouissement ou de clignotement pour faire jaillir des spectres dans le reflet des fenêtres, dans l'obscurité ou sur une surface environnante. L'image se fait instable : elle traduit l'univers intérieur de l'artiste, ses distorsions du réel et ses figures de l'imaginaire.

Mon cœur de touriste (2001), produite 10 ans plus tôt, annonçait déjà cette série d'essais vidéographiques prospectant des lieux vides autrement animés, tels la foire, l'école, l'hôpital, les rues de la ville et de la banlieue.

À partir de 2017, Golden met la main sur les archives Prelinger, un fonds d'archives réunissant des films américains de 1903 à aujourd'hui réalisés pour les milieux de l'éducation, de l'industrie et de la publicité . Bien réel, celui-ci fait l'objet d'un visionnement et d'un échantillonnage obsessionnel de la part de l'artiste. À ce jour, Golden a produit plus d'une cinquantaine de vidéos à partir de cette vaste collection, en opérant des découps thématiques et esthétiques sur ses images. L'artiste s'abstrait encore une fois, ne faisant deviner sa présence et son intentionnalité qu'à travers la sélection méticuleuse des extraits et leur collage en fresque impressionniste. Le travail de montage s'affirme davantage dans ce corpus en conférant aux remix de Golden un rythme et un mouvement. Cette méthode de création sied naturellement aux sensibilités de l'artiste, qui depuis le début de sa carrière, aime à prendre le fragment pour matière. Dans *Specks* (2020), le montage est rendu évident par le dépouillement de l'image et de l'intrigue. Comme son titre l'indique, l'œuvre regroupe des images de pellicule de film tachées, surexposées et ternies, entrecoupées d'instantanés de la « vie américaine » : un enfant, une star de cinéma, un homme, un paysage. Les spectateurs-rices sont aveuglés-ées, tant par la lumière que par la rapidité avec laquelle défilent les images – se voyant refuser tout accès au contenu –, ce qui les ramène à la matérialité de l'archive filmique ainsi qu'à sa beauté. Ici, le crépitement des images et les couleurs de la lumière, complexes et multiples, donnent une présence sensible à l'archive.

Dans *The Order* (2020), les plans se succèdent plus lentement, permettant au regard d'apprécier les compositions et la résonance des images entre elles. Au tintement régulier d'une cloche apparaissent des processions de religieuses, de prêtres ou de jeunes filles, tantôt en communion, tantôt prenant part à un mariage. Les corps sont ainsi organisés dans l'espace et dans l'image, créant une saisissante cohérence visuelle. Mais l'harmonie de l'ensemble est brisée par le corps frêle d'un petit garçon inspecté par une caméra, ou celui d'un autre, enveloppé par l'obscurité sous un crucifix. Le paysage sonore minimaliste est encore une fois le déclencheur d'une impression angoissante et incite les regardeurs-euses à sonder l'image et à douter de celle-ci. La composition évoque alors la surveillance ainsi que la contrainte du dogme et de la vie cléricale.

Les archives Prelinger ont été fondées en 1983 par Rick Prelinger. Le fonds d'archives réunit aujourd'hui plus de 11 000 vidéos numérisées, presque toutes dérivées du cinéma, et une collection importante de films amateurs. La plupart des vidéos et des documents sont rendus accessibles dans le domaine public. <https://archive.org/details/prelinger?tab=about>



LES MARCHEUSES, 1991.



LES AUTRES, 2021.

Ce corpus prolonge le travail critique de Golden autour des normes. Les archives Prelinger fournissent en outre un matériel idéal puisque les images archivées ont été réalisées à des fins promotionnelles ou pédagogiques. Elles documentent la « vie américaine » et portent ses conventions et ses idéaux : la famille nucléaire, la banlieue, les grands espaces naturels, la modernisation... autant de visions que l'artiste commente et scrute. Les images arrachées à leur trame d'origine puis recontextualisées se dévoilent alors dans toute leur singularité et leur beauté plastique. Devenues matière expressive, les images parlent autrement, faisant apparaître des intrigues et des tensions en puissance, contenues à même les images et les sillonnant en silence : elles révèlent alors des vies cachées et avortées, des violences et des espoirs.

Une traversée des archives vidéographiques de l'œuvre d'Anne Golden révèle une pratique d'une grande cohérence malgré sa diversité. Le travail de la citation et du détournement distingue sa démarche et lui confère un caractère critique et humoristique. Elle introduit de la sorte une tension féconde au sein même des œuvres où dialoguent l'objet cité – une norme cinématographique, une convention sociale, voire une image – et sa reconfiguration. Le féminisme de ses premières œuvres documentaires (1991 et 1995) se traduit dans ce jeu de résonances et d'évocations qui éveillent les spectateurs·rices à ce que font les images. Son regard sensible et curieux dépeint un monde foncièrement étrange sans cynisme ou amertume ; c'est en effet le plaisir qui se dégage de cette mise en image infatigable du réel, de ses lieux et de ses phénomènes.

Mon cœur de touriste (2001), produite 10 ans plus tôt, annonçait déjà cette série d'essais vidéographiques prospectant des lieux vides autrement animés, tels la foire, l'école, l'hôpital, les rues de la ville et de la banlieue.

Traduction française : Colette Tougas

Fragments et multitudes : autour de trois œuvres

ANNAËLLE WINAND

EN COLLABORATION ET EN DIALOGUE AVEC PETUNIA ALVES, LILIANA NUNEZ ET VERONICA SEDANO ALVAREZ

C'est souvent son visage dont on se rappelle quand on pense aux soirées du Groupe Intervention Vidéo (GIV). Son visage et sa présence. Debout devant le public, Anne Golden nous présente des artistes et leurs univers vidéographiques. À chaque intervention, elle célèbre le GIV et la communauté que le centre représente. Elle trace la distance, pèse le temps, nourrit les liens temporels et personnels qui nous lient les un.e.s aux autres. Son visage, sa présence, sa voix. Un timbre posé qui également résonne et berce, tant en français qu'en anglais, comme si nous étions branché.e.s sur une émission de radio nocturne dont l'attrait nous maintient en éveil. Son visage, sa présence, sa voix et son humour. Impossible de résister, le sourire monte aux lèvres dès les premiers signes de plaisanterie.

Visage, présence, voix et humour. Autant d'éléments qui cristallisent le GIV dans notre esprit autour d'une personnalité remarquable, celle d'Anne Golden.

Pourtant.

Pourtant, ce n'est pas cet exercice qui définirait Anne au mieux. Il y a là, me semble-t-il, un décalage entre notre perception et la manière dont Anne envisage cette place que lui a donnée le GIV. Au fil des discussions, on se rend compte que, malgré cette apparente assurance, elle est toutefois plus encline à faire un pas en arrière pour mieux célébrer les artistes, un geste de recul pour laisser place aux vidéos, une parole en moins pour laisser la collectivité se déployer le plus librement possible.

Quand on parle d'Anne, entre collègues et artistes du GIV, c'est cette générosité qui est la première à se manifester.



Une générosité qui se traduit également par une connaissance riche, détaillée et enthousiaste des œuvres et artistes, vidéastes et autres activistes, qui tissent de près ou de loin l'étoffe du GIV. Un engouement insatiable pour la vidéo et ses créateur.rice.s qui se retrouve par ailleurs dans son abondant travail de commissaire.

Maintenant, c'est à nous de réaliser cet exercice dans lequel elle excelle, c'est-à-dire de nous effacer quelque peu pour célébrer ses talents multiples tout autant que son œuvre et ce, avec cette même affection dont elle fait toujours preuve quand elle présente le travail des autres. On dit souvent, à raison, que l'histoire des centres d'artistes passe par les récits de leurs membres qui, collectivement, construisent la mémoire de l'organisme. Il en va de même pour rendre hommage à ses acteur.rice.s. Entre histoire orale, discussions informelles et autres souvenirs, et en dialogue avec le GIV, j'aimerais dans ce court texte mêler trois œuvres d'Anne, trois étapes de son travail vidéographique, à différentes facettes de sa personnalité, de ses engagements et de ses passions. Autant d'aspects, plus ou moins connus, plus ou moins révélés, derrière un visage, une présence, une voix et un humour.

Quand on évoque l'arrivée d'Anne au GIV en 1987 (certain.e.s disent 1988), le rythme de la conversation s'accélère et les anecdotes se multiplient. Il est question de manifestations, de marches des femmes, de séjours dans des sous-sols d'église, d'activisme avec caméra sur l'épaule, de tournées avec les artistes et de conversations engagées. Le paysage dépeint se brouille dans l'urgence du moment : les luttes féministes se déroulent tant dans la rue que sur les bandes magnétiques assemblées lors de longues séances de montage (pré-montage au GIV, montage au Vidéographe). Au cœur des événements, on retrouve Anne, ses collègues et ami.e.s du GIV et d'ailleurs, qui enregistrent ce mouvement sur un équipement vidéo qui, bien qu'il soit lourd et engageant physiquement, les suivait partout. Anne apparaît dans ce tableau tant devant que derrière la caméra : elle navigue de rencontre en rencontre pour donner la parole aux personnes qui habitent ces espaces militants. Et plus particulièrement aux femmes. Si elle incite la parole des artistes et activistes qu'elle côtoie, c'est surtout dans le respect des silences et des limites de ses interlocuteur.rice.s qu'Anne se démarque. Une touche particulière et unique qui caractérise son approche documentaire et personnelle. De ces rencontres naissent plusieurs vidéos, mais aussi des amitiés solides et des collaborations pérennes.

Voir aussi LES MARCHEUSES (Petunia Alves, Anne Golden et Stella Valliani, 1995).



LES AUTRES (1991) cristallise ce moment. Donnant la parole à des activistes et à des citoyen.ne.s, la vidéo ouvre un dialogue important sur la question du VIH/sida au Québec et sur l'absence des femmes dans cette discussion. La vidéo expose l'effacement de toute politique de prévention dans la couverture médiatique sur le sujet, au profit d'une rhétorique raciste et homophobe très largement véhiculée. Les personnes interrogées parlent concrètement, sans tabou, des manières dont il est possible de pallier ces absences et de déconstruire ces récits. Entre diverses images de coupures de presse, toutes jouant sur la panique et le scandale, on découvre en contraste le travail de fond de différent.e.s militant.e.s, des conseils pratiques en regard du safe sex, mais aussi les voix des plus jeunes, partageant leur volonté de mieux comprendre la situation et d'agir en conséquence. Il s'agit d'un documentaire fort et direct qui capture avec justesse l'importance et la complexité d'un événement à travers les personnes qui en sont les acteur.rice.s plus ou moins actif.ve.s et le rôle que chacun.e peut se donner pour changer la situation.

De cette parole autre, on peut passer à une différente forme d'engagement qui s'incarne ici dans des formes queer plus intimes et corporelles. Ce glissement n'est lui-même pas étranger aux différents renouveaux qui se manifestent au GIV dans les années 1990. Le centre d'artiste, devenu dans les années 1980 un espace consacré à la promotion des œuvres réalisées par les femmes, se diversifie alors quant aux types de vidéos distribuées : du documentaire, on passe à la vidéo d'art, des artistes non québécois.e.s intègrent le catalogue, et les perspectives et les collaborations nationales et internationales abondent. L'engagement vidéographique féministe se poursuit donc, tout en se déclinant sous de nouvelles formes. Cette ouverture se lit dans le travail d'Anne qui réalise une série d'œuvres complexes, crues, affectives, surréalistes, humoristiques qui explorent l'intimité, les corps, la sexualité. L'activisme s'y déploie dans la chair, vidéographique et organique. L'intimité est incarnée. Les corps y sont révélés, filmés et célébrés.

Si, dans cette optique, les incroyables FAT CHANCE (1994) et BROTHERS (1998) viennent tout de suite à l'esprit, c'est toutefois BIG GIRL TOWN (1998) que j'évoquerais ici. L'œuvre s'impose en effet comme une forme particulière de vidéo d'art féministe qui déjoue la dichotomie traditionnelle entre ce médium et son équivalent cinématographique pour nous offrir un récit aussi engagé que drôle. Puisant ses codes dans le western, BIG GIRL TOWN met en scène un affrontement entre les habitantes de Big Girl Town et celles de Thin Girl Town autour d'une commande de jeans malencontreusement échangée.



WATCHING DARK SHADOWS, 2014.



BIG GIRL TOWN, 1998.

Un humour grinçant flirte avec du body politics, déclenchant une confrontation aguicheuse assumée : les ennemi.e.s se séduisent autour d'une danse folklorique et se réjouissent finalement de leurs différences. Ici, l'étendue et la portée de la passion d'Anne pour le cinéma et la vidéo se reconfigurent dans un joyeuse ode à ses ami.e.s, à son identité queer, à son corps et aux ruelles montréalaises. « Godspeed big girls! »

Ce que l'on voit pointer, dans BIG GIRL TOWN, c'est aussi un amour pour le cinéma de genre. Le western, la science-fiction, les comédies musicales et l'horreur, mais aussi les formes cinématographiques les plus expérimentales et surréalistes occupent une place privilégiée dans le travail d'Anne, que l'on parle de ses vidéos ou de son travail de commissariat. Parce qu'au-delà du GIV, Anne représente aussi le Montreal Underground Film Festival (MUFF) et la Montréal Monstrum Society. Autant de manifestations aimantes des films sous toutes leurs formes les plus étranges. Dans ce cadre, l'expérience de programmation en collaboration avec Anne vous amènera à apprécier une œuvre chantante, traitant d'une invasion extraterrestre et exécutée avec des effets spéciaux datant des plusieurs décennies, juste avant de vous faire découvrir une passion insoupçonnée pour les slashers des années 1980. Une montagne russe émotionnelle, riche de beautés inattendues, de bizarreries hors normes, d'humour décapant et, toujours, d'un solide fond militant. On retrouve par ailleurs ce motif au GIV, dans les soirées de projections La Voûte/The Vault qui, réunissant des œuvres passées et actuelles de divers.e.s artistes, ont eu pour thèmes ses dernières années « Fermer l'œil », « machines obsolètes », « Offworld » ou encore « Sinistres parasites ».

Ce goût de l'uncanny, cette inquiétante étrangeté, peut être repéré très tôt dans les vidéos d'Anne (MY HEART THE TOURIST, 2001). Mais c'est dans les séries de vidéos réalisées à partir des années 2010 que cette passion déborde dans un élan créatif : 76 vidéos depuis 2011, orchestrant found footage, fantômes, monstres et science-fiction. Parmi cette production prolifique, on retrouve dans PIECES (2016) une énergie similaire à celle des œuvres précédentes, cette sorte de joie dans l'excès qui, ici, regorge d'imageries fantasmagoriques. Enchaînement énérvé de très courts extraits de films d'horreur, la vidéo nous plonge dans un mouvement continu qui joue avec notre mémoire cinéphile pour se déformer petit à petit et brouiller les pistes sensorielles. On participe, dans la peau d'un voyeur, à rapiécer frénétiquement cet amas de morceaux disparates. Psycho ? The Exorcist ? Est-ce possible que j'aperçoive la série Dark Shadows ? Rien n'est certain si ce n'est ce mouvement qui nous rapproche sans cesse de nos souvenirs, sans jamais les atteindre.

Justement, les souvenirs. Dans ces quelques mots, je n'ai presque pas parlé de la nostalgie, de la mémoire, du sommeil et des archives, qui arrivent dans l'œuvre d'Anne par ondes fantastiques. Autant d'espaces hantés par une certaine mélancolie qui transcende le temps, à la fois joyeux, à la fois tristes. Peut-être s'agit-il de pudeur ? Peut-être ce territoire est-il encore à défricher ou à explorer ? Il reste en effet bien des choses à dire et à écrire sur Anne, sur son œuvre (vidéographique et littéraire, mais aussi en tant qu'enseignante et commissaire), ses gestes et sa parole.

Car il ne s'agit ici que d'un fragment d'hommage. Derrière un visage, une présence, une voix et un humour que l'on associe bien souvent au GIV, se déploient donc une œuvre et une personnalité aux dimensions multiples. Si plusieurs liens peuvent être tracés dans son travail entre différents grands thèmes (un dialogue constant entre activisme, humour et amour du cinéma et de la vidéo), un autre fil rouge peut également être observé : celui de la communauté. Anne exécute dans son œuvre de précis pas de retrait qui mettent en avant ou évoquent ses proches, ses héroïne.s, ses collaborateur.rice.s et ses protagonistes. Autant de personnes qui pourraient elles-mêmes alimenter les histoires ici présentées, nous les raconter sous un jour nouveau, combler les oublis et les absences, constituer des archives. Autant de voix qui, je l'espère, se feront entendre pour continuer de célébrer Anne Golden.



THE EXPERIMENT. 2022.

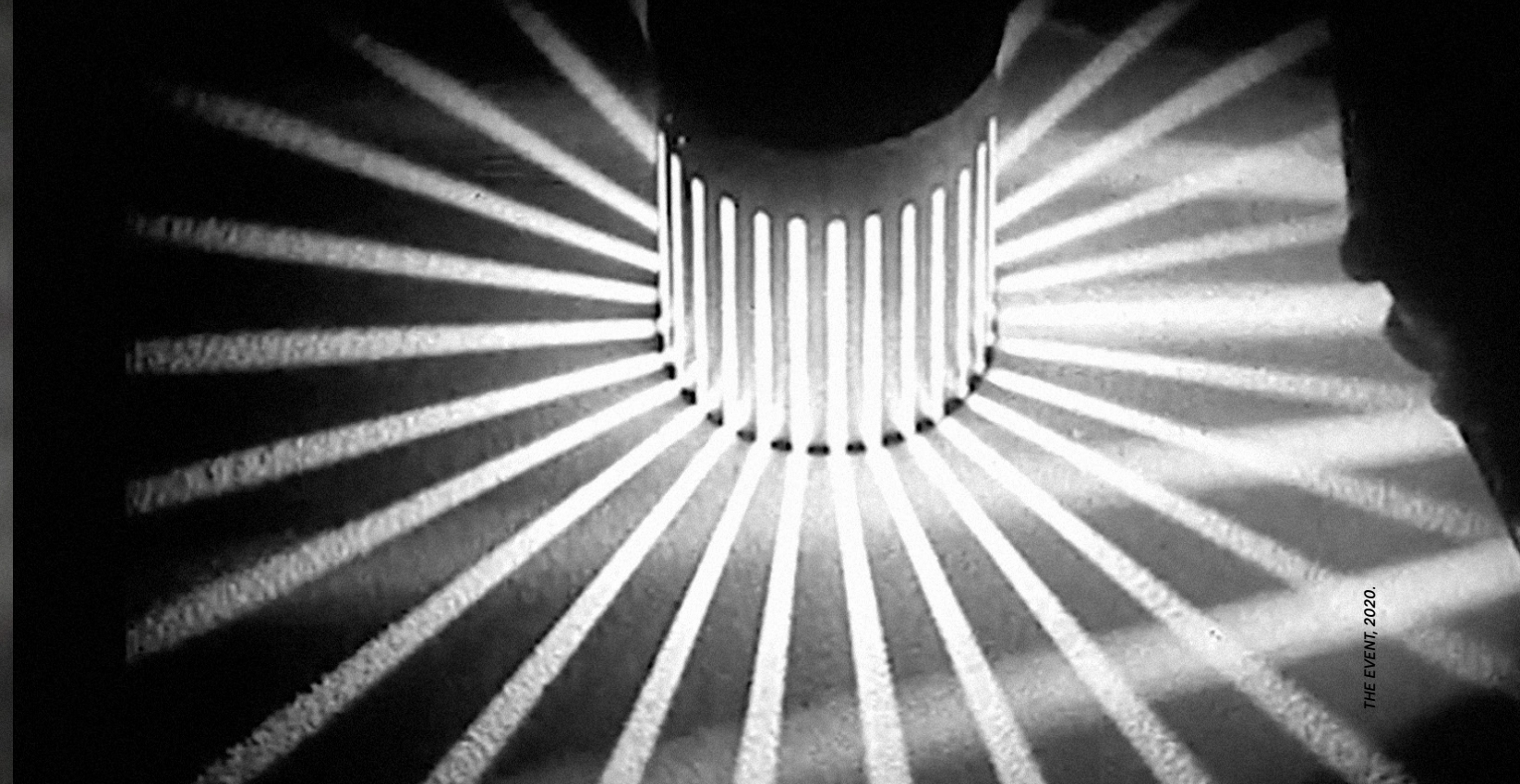
Traversées – entretien avec Anne Golden dirigé par Nicole Gingras

NICOLE GINGRAS

Par son travail d'artiste, de commissaire, d'autrice, d'enseignante et par son implication avec le GIV – Groupe Intervention Vidéo, Anne Golden contribue depuis le début des années 1990 à la visibilité de la vidéo indépendante, à la reconnaissance d'un média qui a traversé plusieurs transformations et à l'affirmation d'une parole activiste, féministe, queer. Elle incarne une force tranquille du paysage québécois et canadien, une présence essentielle qui demeure énigmatique.

Son œuvre se déploie sous le signe de l'hybridité et d'une apparente contagion entre les approches, les formes, les genres, les esthétiques. Anne Golden aime raconter : les récits sont traités avec diligence et affection, mais aussi avec une désinvolture où s'insinuent une touche d'humour et un certain détachement. L'artiste révèle une étonnante capacité à se mouvoir dans la matière image. Elle traverse la mémoire du cinéma, l'histoire de la vidéo, ses propres récits ou ceux des autres et accueille au passage les fantômes qui s'invitent dans son œuvre.

Pour épouser la mobilité et la plasticité du regard d'Anne Golden sur le monde qui l'entoure, le format de l'entretien s'est imposé. Il a permis de rendre perceptible ce mouvement de la pensée nécessaire à la pratique d'une artiste animée par des intuitions, des hésitations et des interrogations.



THE EVENT. 2020.

N – Comment débute ton histoire avec la vidéo ?

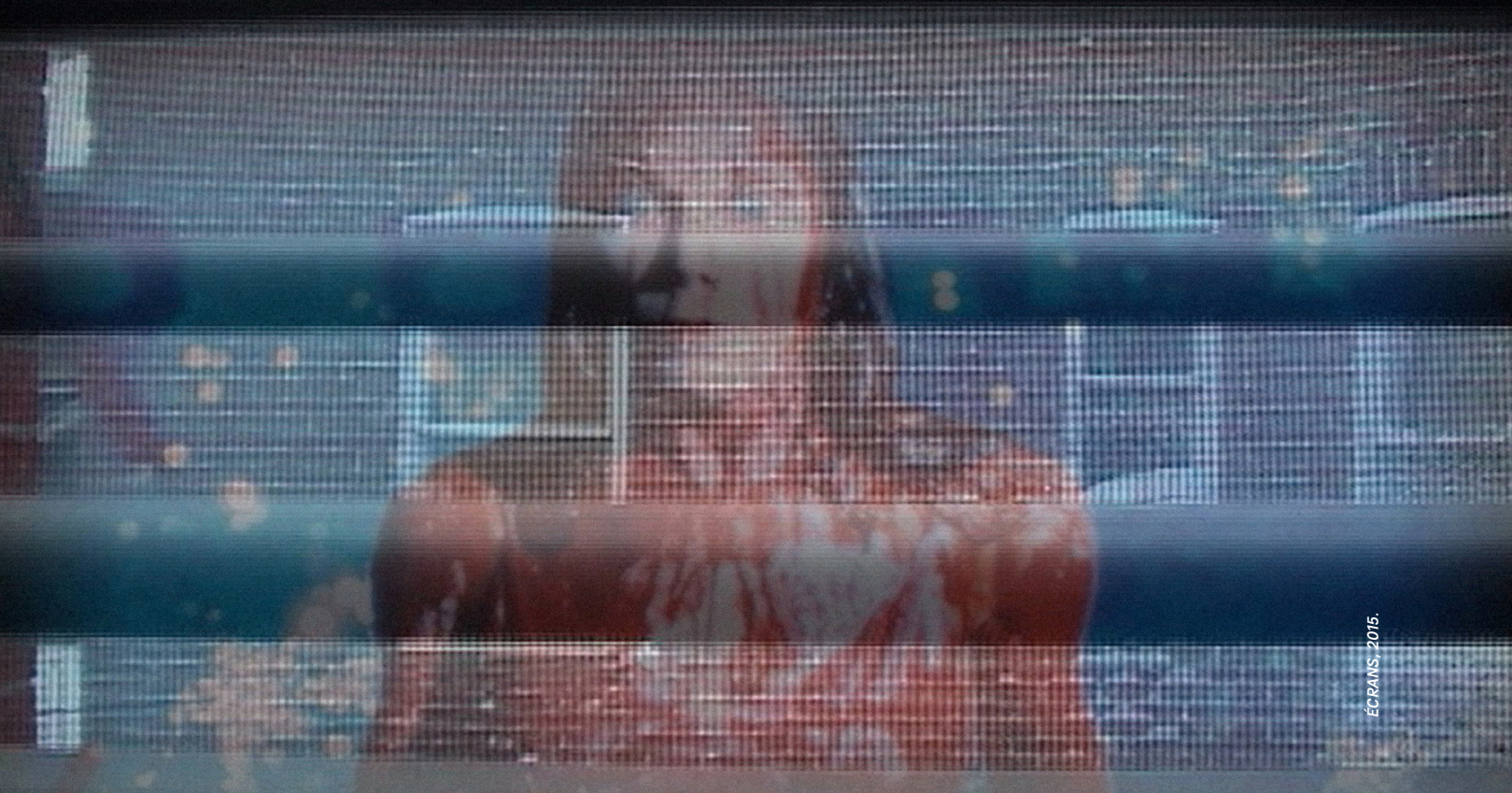
A – Je ne crois pas avoir touché à une caméra vidéo avant 1986 ou à peu près. J'adorais le cinéma et ce n'est qu'après mes études en cinéma à l'Université Concordia, vers 1983, que j'ai découvert la vidéo. C'est comme si Concordia avait pris une jeune banlieusarde qui aimait regarder des films hollywoodiens à la télévision et l'avait ébranlée en l'exposant davantage à tous les genres et types de cinéma. Un cours sur le cinéma expérimental enseigné par Mario Falsetto, professeur généreux et formidable, a été incroyablement déterminant. Je pense aussi à un autre cours formateur sur le film noir, donné par Carole Zucker, une pédagogue incroyable. J'ai également étudié avec Tom Waugh qui m'a, entre autres, fait découvrir des aspects du cinéma queer.

Par la suite, j'ai commencé à travailler au Festival international de films et de vidéos de femmes de Montréal. Ce fut le début d'un long processus qui m'a initiée à l'art vidéo, au cinéma indépendant et à l'activisme et qui a peut-être ouvert la voie à un travail lié à mon amour des images en mouvement.

N – Y a-t-il un film, une réalisatrice ou un réalisateur qui a joué un rôle déterminant dans le fait que tu commences à tourner des images, à faire du cinéma ou de la vidéo ?

De nombreux artistes m'inspirent. Dans certains cas, c'est la beauté pure et simple des images de ces artistes qui est une source d'inspiration. Dans d'autres, c'est l'explosion pure et simple de la nouveauté ou l'éclatement des genres et des formes.

Voici certains des longs métrages qui me hantent aujourd'hui (car, demain, j'en ajouterais d'autres à cette liste) : La règle du jeu (Jean Renoir), La splendeur des Amberson (Orson Welles), Les yeux sans visage (George Franju), Peeping Tom (Michael Powell), Meet Me in St. Louis (Vincente Minnelli). J'aime le travail de Kenneth Anger, Jean Cocteau, Stan Brakhage, Sidney Peterson, Dimitri Kirsanoff, James Sibley Watson et Melville Webber, Andy Warhol, Maya Deren, Shirley Clarke, Arthur Lipsett, Hollis Frampton, Carolee Schneemann.



En vidéo, j'ai plusieurs héros et héroïnes : Lisa Steele, Doris Chase, Lorna Boschman, Paul Wong, Zachery Longboy, Dana Claxton, Cathy Sisler, Nik Forrest, Manon Labrecque, Nathalie Bujold, Jean-Pierre Boyer, Thirza Cuthand. Et j'en passe.

Il y a aussi mon amour pour les films d'horreur qui nourrit ma pratique. J'écris sur l'horreur et j'enseigne le genre ; je reviens encore et encore à des films comme Halloween, The Others, The Babadook, The Shining, The Innocents, The Witch, Hereditary et, oui, tant d'autres.

N - Tu cites ici une majorité d'artistes qui ont créé des œuvres reposant sur l'autoreprésentation, des récits portés par leurs propres voix et par une dimension performative très affirmée - éléments caractéristiques d'une grande partie de tes vidéos également. Ces aspects sont-ils encore tout aussi importants pour toi maintenant ?

A - Je crois que la mise en scène du soi, quelle qu'en soit la forme, est toujours aussi présente dans les arts. C'est peut-être fini pour moi. Je ne le sais pas encore. Je pense que nous continuerons à voir des artistes réaliser des œuvres abordant l'autoreprésentation. Les œuvres qui affirment le corps ou la voix de l'artiste sont fascinantes car elles offrent un lien avec une expérience vécue ; du moins, c'est mon impression. Lorsque cette interpellation directe est bien faite, c'est-à-dire honnêtement, je la trouve passionnante.

N - Tu as d'abord réalisé des vidéos documentaires, puis tu apparais comme un personnage de fiction et, dans d'autres œuvres, tu sembles jouer ton propre rôle, au même titre qu'une performeuse. Comment expliques-tu cette alternance chez toi d'être derrière ou devant la caméra ?

A - J'ai réalisé ma première vidéo, LES AUTRES (1991), en collaboration avec Petunia Alves¹. C'est un documentaire qui s'inspire des vidéos d'activisme VIH/sida de New York, telles que celles réalisées par Testing The Limits, Gay Men's Health Crisis ou par des artistes comme Jean Carlomusto. Petunia et moi voulions faire une œuvre qui parle directement de la situation à Montréal en matière d'éducation et d'activisme sur le VIH/sida. L'œuvre suivante, SAFE SOAP (1993), a été réalisée dans le cadre d'une résidence au Banff Centre. J'ai alors travaillé avec une équipe entière de production, situation que j'ai trouvée très étrange et difficile. Je crois fermement que mon travail a bénéficié de situations et d'expériences que j'ai vécues. Ainsi, en 1995, je coréalise avec le GIV la vidéo militante LES MARCHEUSES, documentant la Marche du pain et des roses de 1995.



Après SAFE SOAP, j'ai commencé à faire un travail dans lequel une version fictive de moi-même est apparue. Ce n'est pas Anne Golden, mais une Anne qui joue une version d'elle-même. J'ai été influencée par les œuvres des débuts de la vidéo et par le fait qu'elles comportaient souvent une mise en scène de soi. Je pense à de nombreux exemples, mais bien sûr le principal est Birthday Suit with Scars and Defects (1974) de Lisa Steele, une œuvre phare.

Lorsque j'ai fait des œuvres qui « parlaient » de moi, comme FAT CHANCE (1994), LES AVENTURES DE PONYGIRL (2000) ou SOMME (2004), j'interprétais un personnage ou, plus précisément, une version de moi-même. Je jouais déjà avec les notions de vérité et de fiction et avec l'idée qu'il n'y a pas qu'une seule vraie histoire. Je pense que je suis allée à peu près aussi loin que possible dans cette direction.

Mon travail est personnel. Il reflète des obsessions que je pourrais avoir. J'adore les westerns, aussi problématiques soient-ils, BIG GIRL TOWN (1998) utilise des tropes du genre tout en les détournant. Je souffre d'insomnie, mais SOMME (2004) a porté ce trouble à un niveau supérieur. Pour FAT CHANCE (1994), j'ai travaillé avec le collectif Lock Up Your Daughters. Le projet était centré sur des artistes lesbiennes réalisant une œuvre sur la sexualité. J'ai alors pris la décision d'apparaître dans la vidéo, car c'était une œuvre si intensément personnelle. J'ai lutté contre le fait d'être grosse toute ma vie. L'œuvre vise à tenter de se sentir bien dans son corps. Il aurait été étrange de faire une œuvre sur le désir et la taille sans y apparaître. D'une certaine manière, en y repensant, c'était naturel.

N - Au fil des ans, la dimension historique du cinéma, la valeur que l'on accorde et celle que tu accordes de plus en plus aux archives semblent l'emporter sur d'autres problématiques que tu as traitées précédemment.

A - Au cours des 8 ou 9 dernières années, j'ai cessé de me filmer dans mon travail, à l'exception de quelques apparitions furtives. J'ai également commencé à travailler avec des archives, en particulier, celles disponibles dans la collection Prelinger². Je plaisante en disant que cela est dû à la panne de ma caméra miniDV Sony bien aimée, mais cela ne raconte qu'une fraction de l'histoire. Je cherchais à utiliser des images qui n'étaient pas les miennes et voir si je pouvais créer quelque chose qui m'appartiendrait, en quelque sorte.



THE COMMUTER, 2020.

Lorsque je me suis tournée vers le trésor que représentent les archives Prelinger, j'ai eu l'impression de créer des essais visuels et sonores. Dans ce récent travail, la mise en scène du soi fait partie intégrante du torrent d'images que je crée. Mais cet aspect s'ajoute à de nombreuses autres considérations formelles, de sorte que mes œuvres récentes ne portent pas clairement et précisément sur l'autoreprésentation. En revanche, ce sont des œuvres personnelles qui reflètent des expériences que je vis ou que j'ai vécues récemment. Par exemple, la mort de mon père a inspiré plusieurs œuvres dont THE COMMUTER (2020), THE ARRANGEMENTS (2020) et THE HIGHWAY (2020). Le fait que ma mère soit atteinte de démence est également très présent, notamment dans les œuvres qui présentent des barrages d'images abstraites comme SPECKS (2020) et PIECES (2017). Je ne sais pas à quoi ressemble la démence, mais j'ai imaginé que cela pouvait ressembler à un flot d'images différentes qui apparaissent et disparaissent.

Pour être honnête, je ne sais pas vraiment pourquoi je n'apparais plus dans mon propre travail. J'y pense encore. Cela a peut-être à voir avec le fait de vieillir et de ne pas aimer ce que je vois. C'est peut-être aussi lié au fait que mon attirance pour les archives Prelinger exerce une étrange nostalgie qui me hante et me captive.

N – Dans les années 1990 et 2000, tu collabores avec d'autres artistes à la réalisation de vidéos et aussi, souvent, pour le commentaire en voix hors champ. C'est un aspect de ta pratique qui m'a toujours interpellée : ta voix, une voix incarnée et sensuelle, qui contribue à la fluidité du récit. J'ai l'impression qu'en travaillant avec les archives Prelinger, tu as fait le deuil de ce magnifique travail de conteuse et de narratrice. Je me trompe ?

A – Je suis d'accord. Avant 2005 (à peu près), on me demandait plus souvent de faire des narrations ou des voix hors champ. Par exemple, j'ai fait la narration pour *Materia Prima* (1997) de Nancy Marcotte et pour les bandes annonces en anglais et en français de *L'Escorte* (1996) de Denis Langlois. Ces invitations et le processus me manquent. De temps en temps, on me demandait de faire la narration pour des documentaires ou des bandes annonces de longs métrages. Harold Crooks m'a engagée pour faire la narration de son documentaire *The Price We Pay*. J'ai apprécié le temps passé en studio, mais j'étais aussi très consciente que je n'étais pas une professionnelle qualifiée. Je suis très gênée et nerveuse lorsque je dois « jouer ».



THE HIGHWAY, 2020.

Je caresse l'idée de faire un jour une narration sur des images des archives Prelinger. Je joue avec l'idée. J'imagine que la narration serait minimale et peut-être aussi sans rapport avec les images, d'une certaine manière. En fait, je ne suis pas certaine d'en avoir fini avec ma voix. Je pense aussi que ma voix est encore présente dans certains de mes travaux, mais on ne peut pas l'entendre. Trop mystique ? Sans doute.

N – Ton travail avec les archives Prelinger révèle ta passion pour le cinéma, mais il y a aussi ton regard d'archiviste, de féministe, de programmatrice et d'enseignante du cinéma et de la vidéo qui est convié lorsque tu visionnes ces archives. À l'étape de recherche ou de repérage, as-tu l'impression que tu es en quête de bribes de récits pour écrire un film ?

A – Lorsque je regarde les films des archives Prelinger, je ne cherche rien de particulier. Je regarde les documents et je découvre s'il y a une ou plusieurs images qui m'interpellent. Comme tu sais, il y a beaucoup d'images magnifiques et captivantes dans ces archives.

C'est en voyant des images qui me saisissent que je commence à réfléchir. Je n'ai pas l'impression d'écrire un film, mais je me sens attirée par l'aura d'une image.

Je me demande souvent ce que je suis en train de faire et comment je réutilise ces archives. Cela peut paraître étrange, mais je m'identifie fréquemment aux images d'une personne lorsque je fais le montage. J'ai parfois l'impression que cette personne est ma doublure. Lorsqu'elle regarde la caméra, instant qui devient un regard destiné au spectateur, je pense parfois que cette personne me regarde et que mon travail consiste à ne pas la décevoir parce que, d'une certaine manière, je vois dans son regard quelque chose qui reflète ce que je ressens.

N – Ce travail récent expose ton talent au montage par association, opposition et friction, donnant à ces courts métrages une grande fluidité. Il y a aussi un impressionnant travail de mémoire de ta part, car je remarque que certaines scènes passent de l'une à l'autre de tes œuvres.



A – Je travaille souvent sur deux projets simultanément. Si j'essaie quelque chose et que cela ne fonctionne pas, je laisse le projet de côté pendant des semaines, voire des mois, et j'y reviens. Après avoir repéré et sélectionné quelques films dans les archives, je me concentre sur la possibilité de retravailler une image ou une séquence pour en faire une version courte dans un de mes genres cinématographiques favoris, soit le film d'horreur, le film noir ou le mélodrame. J'ai également tendance à travailler sur trois ou quatre œuvres d'affilée qui pourraient être considérées comme narratives, puis à passer à quelque chose de plus expérimental avec des images plus abstraites. Une chose à laquelle je pense en travaillant est le choc des images : la couleur et le noir et blanc ; le jour et la nuit ; des images vierges qui semblent parfaitement conservées par rapport à d'autres qui se sont gravement détériorées.

N – S'agit-il pour toi d'une opération de déplacement du contenu ou plutôt d'une forme de réécriture ou de recontextualisation ? Dirais-tu que ces archives peuvent être utilisées à l'infini ?

A – La première idée qui m'est venue en lisant ta question, c'est que je ne veux pas être trop gourmande. Je réfléchis souvent au fait qu'il m'arrive de considérer cette activité de visionnement et de re-travail comme une forme de pillage. C'est pourquoi je pense qu'il faut se donner une limite de temps pour cette phase de création portant sur un travail avec les archives. Je crois bien que les archives peuvent se prêter à des combinaisons infinies. Le problème, ce n'est pas les archives. Le problème, c'est moi. J'ai parfois l'impression de me répéter.

Je répondrais oui, à tes trois suggestions : déplacement du contenu, réécriture, re-contextualisation. Je retravaille activement certaines images d'archives. Certains de ces films sont incroyablement optimistes quant au progrès et à la technologie. L'agitation de la vie moderne y est plus souvent célébrée que critiquée. Les problèmes sociaux sont classés par catégories et des solutions encourageantes sont proposées. Les femmes apparaissent, mais elles sont souvent exhibées comme des objets ou à moitié absentes. Les voix masculines dominent. Je n'ai pas encore entendu de narratrice dans ces films d'archives, mais je suis certaine qu'il y en a quelques-unes.

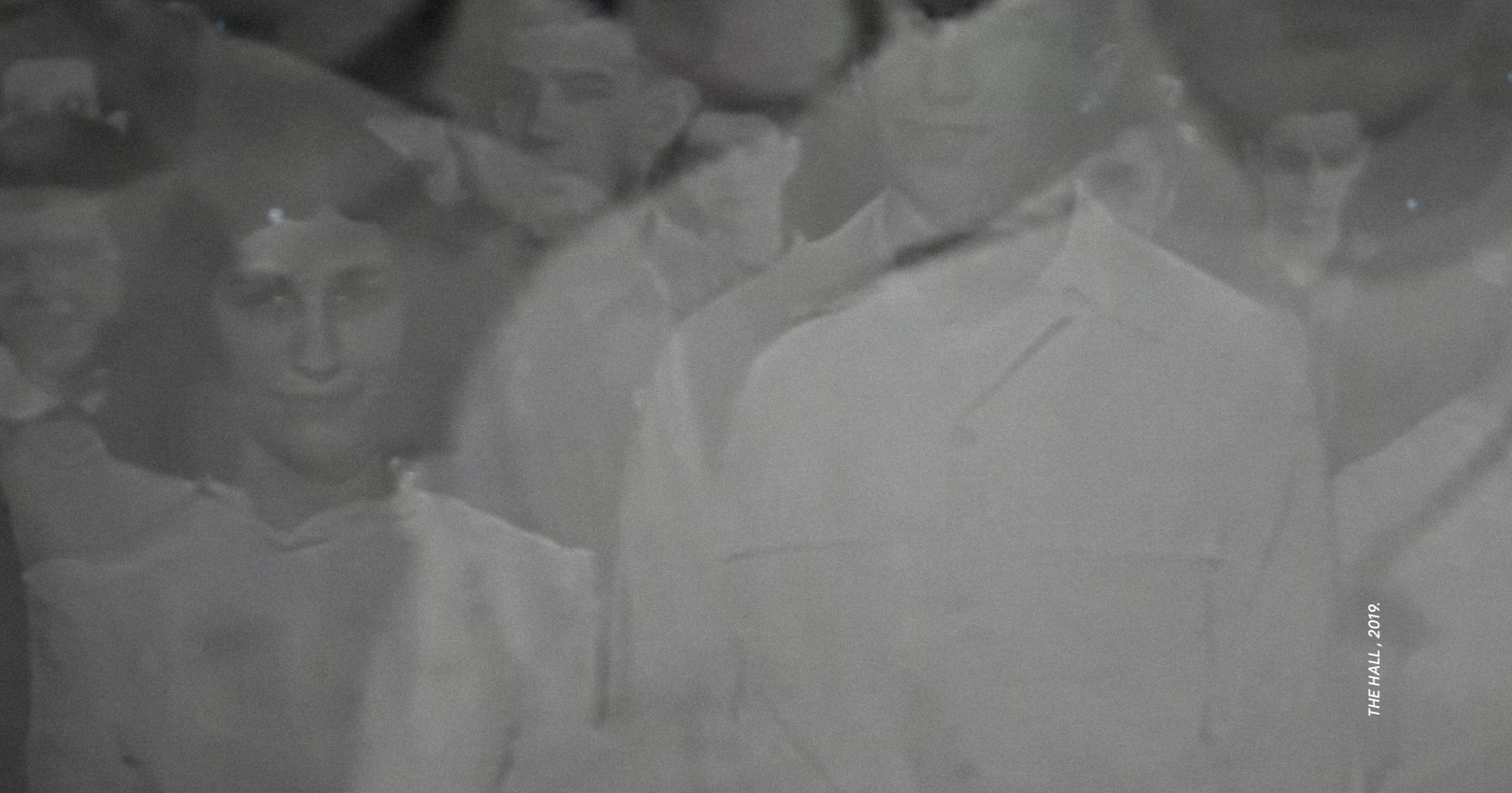
Je me retrouve à réfléchir aux personnes qui ont réalisé les films, mais aussi à celles qui sont dans les photogrammes. Ces personnes regardent la caméra et sourient. Leurs images sont conservées dans les archives, mais elles ont eu une vie en dehors de ces cadres, au-delà des contraintes de la narration et de la pellicule. Je vois des chiens, des chats et d'autres animaux, et je sais qu'ils sont disparus depuis longtemps. Ces images sont des fantômes. Et ces images fantômes sont peuplées d'autres fantômes. À manipuler avec précaution, je pense. J'espère que je suis respectueuse, même si, à certains moments dans mes œuvres, je traite avec humour ou critique la représentation originale.

N – Au-delà de cette forte sensation d'un temps suspendu, d'une époque révolue qui se dégage de l'ensemble de ton travail et de tes préoccupations, existe-t-il un lien autobiographique entre les archives Prelinger et tes propres archives ou celles de ta famille ? Par exemple, est-ce qu'au sein de ta famille, des membres ont tourné en 8 mm ou en super8 ?

A – Il n'y a qu'un seul film 8 mm que je connaisse dans ma famille. Il s'agit d'images du mariage de mes parents en 1950. Je ne l'ai jamais utilisé dans mes travaux. C'est trop personnel. Aucun membre de ma famille n'a eu de caméra vidéo. Je crois que j'ai été la première à capturer certaines réunions familiales en vidéo. J'ai enregistré quelques-uns de ces événements avec une caméra Vidéo 8. J'aurais aimé qu'il y ait plus d'archives filmées de notre famille. S'il y en avait eu davantage, je me sentirais peut-être moins en conflit avec la réutilisation des images familiales.

Ce sont les histoires autour et derrière les images que j'aime. Lorsque je vois des images de la collection Prelinger, je pense souvent aux histoires possibles derrière ces images. Lorsque je vois des personnes dans des films d'archives portant la mode de l'époque, je spéculer sur leur vie. Ont-elles combattu pendant la Seconde Guerre mondiale ? Souffrent-elles de troubles post-traumatiques ? Quel type de voiture conduisent-elles ? Sont-elles des cinéphiles ? Les idées affluent, je suis persuadée que les histoires sont là, mais je les découvre rarement. Les gens gardent leurs mystères.

N – Revenons à cette notion d'image fantôme déterminante dans ton travail. Il émerge de plusieurs de tes œuvres un profond sentiment de nostalgie, présent non seulement dans ton travail avec les archives Prelinger, mais aussi dans tes œuvres de fiction expérimentales ou plus abstraites. J'aimerais t'entendre sur ton attachement au passé.



THE HALL, 2019.



THE PROJECTOR

A – La nostalgie est la clé. Je l'éprouve fréquemment. Je pense que je suis souvent coupable de nostalgie mal placée. J'essaie maintenant de m'impliquer dans mes émotions nostalgiques, en les embrassant, lorsque je vois une belle voiture des années 1940 ou lorsqu'un narrateur me dit que de bonnes choses vont arriver. Je ne veux pas retourner à ces voitures ou à cet optimisme envers le progrès. Je veux rester ici, dans le présent, avec certaines de ces images qui me parlent d'une manière particulière.

Parce que je programme des œuvres depuis près de 40 ans et dans divers contextes de présentation, je me souviens de présentations spécifiques. J'ai montré certaines œuvres plusieurs fois, et pendant plusieurs années. Je montre donc des œuvres qui me rappellent des souvenirs spécifiques, un peu comme des fantômes. Et ces souvenirs, sont-ils clairs, précis et corrects ? Je n'en suis pas certaine. Mais je les ressens et ils deviennent partie intégrante de l'événement lorsque je regarde à nouveau une vidéo ou un film que j'ai déjà vu. Parfois, je crois que le vernis de la nostalgie est un ennemi.

N – La présence des fantômes ne serait-elle pas aussi une façon oblique de parler de toi ?

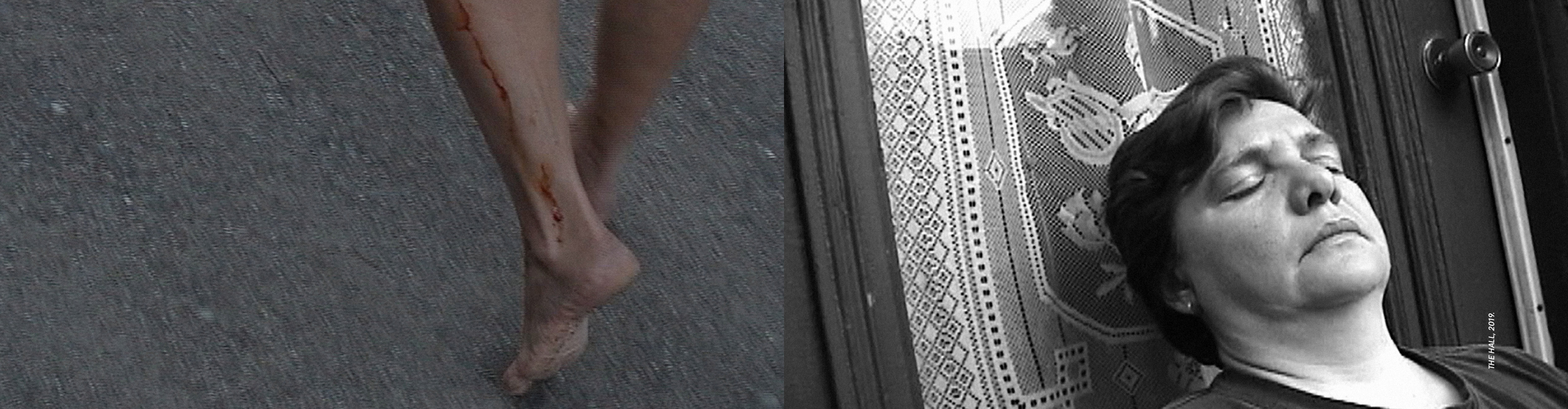
A – Je pense souvent aux fantômes. J'ai utilisé des métaphores de fantômes lorsque j'étais commissaire ou que j'écrivais. J'aime l'idée de la nature éphémère du visionnement d'un programme d'œuvres. J'imagine toujours que des particules de ces œuvres émergent de l'écran et se déposent sur le corps des spectateurs. Tout le monde regarde la même œuvre d'art médiatique. Chacun, chacune la reçoit différemment. Qu'est-ce qui est transmis ? Y-a-t-il quelque chose d'autre dans le faisceau d'un projecteur de films sur pellicule (assez rare de nos jours) ou dans la lueur des projecteurs plus récents ? J'aime m'asseoir au fond d'une salle pour voir comment les œuvres se déposent sur les gens. J'ai essayé d'articuler certaines de ces idées avec le personnage de Maurice dans mon roman, *From the Archives of Vidéo Populaire* (2016). Maurice est un artiste dont les œuvres produisent parfois des effets étranges chez le public.

N – Tu écris des textes pour accompagner les programmes de vidéos dont tu es la commissaire ; tu as signé des essais sur des sujets en lien avec le cinéma, la vidéo, les femmes artistes, l'activisme, le féminisme. Tu as publié ce roman fascinant inspiré d'une période importante de la vidéo au Québec qui révèle ton talent d'autrice voyageant entre l'archive, le témoignage et la fiction. Comment est né ce projet de livre ?

A – Je faisais ma maîtrise à Concordia en communications. Je réalisais déjà des vidéos qui jouaient avec les faits, la fiction et les fausses histoires. J'ai eu l'idée d'un centre vidéo fictif. À l'époque, en 2005-2007, je lisais de nombreux textes sur la création de centres vidéo canadiens et américains (principalement) qui offraient un accès à du matériel de production et/ou à des services de distribution.

J'ai toujours été fascinée par les débuts de la vidéo. Il y a quelque chose de manifestement utopique dans certains textes et vidéos créés entre (approximativement) 1965 et 1978. J'ai commencé à lire tout ce que je pouvais sur cette période. Pour ne citer que quelques autrices : Ann-Sargent Wooster, Dot Tuer, Christine Ross et Peggy Gale. J'ai aussi regardé des vidéos, me plongeant dans des images floues, en noir et blanc. J'essayais de me faire une idée de la technologie utilisée dans les vidéos et j'étais obsédée par le concept de transmission. Est-il possible que d'autres éléments que les images et les sons soient transmis aux spectateurs ? Je me pose souvent cette question et je n'ai certainement pas de réponse claire. J'ai commencé à faire des hypothèses en pensant au début des années 1970. Et si un centre vidéo avait été fondé à Montréal et que de nombreuses réunions avaient été enregistrées ? C'est ainsi qu'est née la vidéo *FROM THE ARCHIVES OF VIDÉO POPULAIRE* (2007). J'essayais aussi de reproduire la qualité des premières vidéos pour présenter des extraits de ces œuvres.

J'ai alors créé quatre personnages. Au début, Pierre Beaudoin, Gabriel Chagnon, Nelson Henricks et Dayna McLeod les ont incarnés. J'écris « au début » parce qu'ils ont incarné ces personnages et j'ai vécu avec eux pendant des mois durant le montage. Lorsque la vidéo a été terminée et présentée dans le cadre de ma soutenance de thèse, je pensais avoir épuisé Vidéo Populaire comme sujet. Bizarrement, j'ai continué à écrire. Petit à petit, les personnages ont de moins en moins correspondu à Pierre, Gabriel, Nelson et Dayna. Je les ai imaginés différemment, pour me frayer un chemin vers un roman. Je me suis concentrée sur l'idée d'une histoire orale fictive de Vidéo Populaire. Je voulais faire référence à la nature utopique et politique des centres vidéo au Québec. Je ne pensais pas que mes quatre principaux protagonistes, Terry, Maurice, Carl-Yves et Lydia reposaient sur des personnes précises.



THE HALL, 2019.

N – Comment qualifierais-tu ton rôle d'autrice dans ce projet ? De quel point de vue parles-tu ?

Je ne suis pas sûre de savoir comment répondre à cette question. Je me vois peut-être comme une historienne spéculative. Les histoires sont des fictions, le centre n'est pas réel, les gens n'ont jamais existé, mais j'ai essayé de capturer l'essence de l'époque. Les caméras et le matériel de montage sont historiquement exacts. L'idée d'utiliser la vidéo comme outil de changement social provient directement des textes associés à la fondation de Vidéographe, Vidéo Femmes, GIV, Western Front et de tant d'autres organismes importants. Les espaces qu'occupe VidPop sont le reflet de lofts, d'appartements et de bureaux que j'ai vus au fil des ans. Dans le roman, je me suis concentrée sur l'euphorie de commencer un projet important avec des personnes partageant les mêmes idées, la fondation d'un centre vidéo et le sentiment de déception lorsque le projet se transforme et change.

Je pensais également au fait que l'histoire du GIV est, dans une certaine mesure, non écrite. Il existe des documents tels que les lettres patentes, les premiers catalogues de distribution et d'autres textes qui donnent une idée de la façon dont les fondateurs et fondatrices du GIV voyaient la vidéo et de leur vision du mode de gestion du centre. Il y a des vides. Ces vides sont les espaces où je voulais aller. Le GIV a été une source d'inspiration absolue, mais Vidéographe aussi. J'ai créé un centre qui n'a jamais existé pour pouvoir écrire l'histoire orale dans un but précis.

Je pense que le commissariat, le travail de programmation et l'écriture, c'est un peu comme une alchimie.

Note

1. Artiste et co-directrice avec Anne Golden de Groupe Intervention Vidéo (GIV).

2. Les Archives Prelinger sont une collection de films portant sur l'histoire culturelle des États-Unis, l'évolution du paysage américain, la vie quotidienne et l'histoire sociale. Les Archives ont été fondées par Rick Prelinger en 1982 pour préserver ce qu'il appelle des films « éphémères » : films commandités par des sociétés et des organisations, films éducatifs, films amateurs et films de famille.

BIOGRAPHIE

Artiste, commissaire, et auteure, Anne Golden est une figure phare de la vidéo indépendante canadienne. Elle a contribué par sa pratique à la reconnaissance de la discipline vidéo et des perspectives féministes et lesbiennes.

Depuis 1991, Golden a réalisé plus de 90 vidéos, dont *Fat Chance* (1994), *Big Girl Town* (1998), *Brothers* (1998), *Les Aventures de Poney Girl* (2000), *Somme* (2006), et *From the Archives of Vidéo Populaire* (2007). Ses œuvres tiennent tour à tour du documentaire et de la vidéo d'intervention, de la fiction, et du cinéma expérimental. Depuis 2018, elle travaille presque exclusivement à partir d'images trouvées tirées des Archives Prelinger. Son travail a été présenté au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Pacific Cinémathèque, au Whitney Museum, à la Cinémathèque québécoise et dans de nombreux festivals internationaux.

Depuis 1989, Golden est co-directrice artistique du Groupe Intervention Vidéo, important centre d'artistes montréalais se consacrant à la mise en valeur d'œuvres réalisées par des femmes. Golden a aussi été membre du conseil d'administration d'Oboro (2002-2006), de Vtape (2004-2012), et de Diffusions Gaie et Lesbienne du Québec.

Golden est une commissaire prolifique tant par son travail au GIV - où elle a développé des initiatives de diffusion comme Vidéos de femmes dans le parc, La voûte, Laissez-Passer, et Topovidéographies - qu'à titre indépendante. Ses projets ont été présentés, entre autres, à la La Centrale, au Studio XX, au Musée national des beaux-arts du Québec, au Centre for Art Tapes, au Edges Festival, à Queer City Cinema et à Video In. Golden a de plus été programmatrice au Image+Nation Festival (1988-1997) et au Festival international de films et vidéos de femmes de Montréal (1987-1991).

Golden a publié un roman, *FROM THE ARCHIVES OF VIDÉO POPULAIRE* (2016), et plusieurs articles, notamment dans FUSE et Canadian Theatre Review. Diplômée de Concordia, elle enseigne les arts médiatiques au John Abbott College depuis 2016. En plus des pratiques de conservation et de la distribution indépendante, ses recherches portent sur le cinéma d'horreur. Elle a aussi été conférencière au Miskatonic Institute of Horror Studies de Montréal.

En 2022, Anne Golden est devenue la première récipiendaire du prix Robert-Forget, remis par Vidéographe à une personne ayant contribué de manière exceptionnelle au développement de l'image en mouvement au Québec.

Bibliographie

LIVRE

Golden, Anne. From the Archives of Vidéo Populaire, St.John's: Pedlar Press, 2016, 260 p.

ARTICLES ET CHAPITRES

Golden, Anne; Woofter, Kristopher. « Unsettled Architecture and Avant-Garde Strategies in Tobe Hooper's Down Friday Street, Toolbox Murders, and Djinn, American Twilight », in The Cinema of Tobe Hooper, Austin: University of Texas Press, 2021.

Golden, Anne. « The Melancholy Musical: Horror and Avant-Garde Strategies in Once More, with Feeling », in Joss Whedon vs. the Horror Tradition: The Production of Genre in Buffy and Beyond, London: Bloomsbury Academic, 2020.

Fisher, Jen Leigh; Burisch, Nicole; Clausen, Barbara; Golden, Anne; Guttman, k.g.; Tembeck, Tamar; St-Gelais, Thérèse; Stratica-Mihail, Eliana; Zabunyan, Elvan. Impact féministe sur l'art actuel : La Centrale à 40 ans = Feminist Impact on Contemporary Art : La Centrale at 40. Montréal, Qc: La Centrale, 2015. [Anthologie, essai, recueil] 330 - CENTRALE, La (Galerie Powerhouse, Montréal)

Golden, Anne. "Robert Siodmak's The Spiral Staircase: Horror Genre Hybridity, Vertical Alterity and the Avant-Garde", in Recovering 1940s Horror Cinema. Traces of a Lost Decade, Washington: Lexington Books, 2014.

Golden, Anne. « The Extraction/Fusion Apparatus: Dayna McLeod's Engaged Mash-up Art Practice », Canadian Theatre Review, no. 149, Winter 2012, pp.36-39.

Enright, Robert. « Portalography: Women's Video in Quebec with Anne Golden », Poolside, 2002, pp. 11-19.

Golden, Anne. « Vidéoderme », in Voix singulières : Réflexion sur l'art actuel des femmes. Montréal : La Centrale, Éditions du remue-ménage, 1997.

ENTRETIENS

Shotwell, Alexis; Kinsman, Gary. Anne Golden, Montréal : PHAS Projet d'histoire de l'activisme sida, 2016, 13 p.

https://aidsactivisthistory.files.wordpress.com/2016/10/aahp-anne-golden_fr1.pdf

Bourdon, Luc; Gajan, Philippe. « Des instants poétiques et numériques : Entretien avec Anne Golden » 24 images, no 165, décembre 2013-janvier 2014, p. 27-28.

<https://www.erudit.org/en/journals/images/2013-n165-images01078/70852ac/>

Henricks, Nelson. « Cigarettes, Coffee & Dep Wine », Fuse, vol. 21, no. 3, Summer 1998, pp. 17-23

CATALOGUES D'EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

Fisher, Jen Leigh; Burisch, Nicole; Stratica-Mihail, Eliana; Dowler, Isobel; Griffin, Margaret; Gutsche, Clara; Mars, Tanya; Plantenga, Stanje; Walsh, Pat; Golden, Anne. nomorepotlucks: 35. sept. - oct. (2014). [Numéro de périodique] Autre (ou non-spécifié)

Anon. 20e Vidéos de femmes dans le parc. Montréal: Groupe Intervention Vidéo, 2011. [Catalogue d'événement] 390 - GROUPE INTERVENTION VIDÉO (GIV, Montréal, Qc)

Hogan, Mél; Maple, Sarah; Cvetkovitch, Ann; Tidgwell, Tracy; Noble, Bobby; Rodriguez Lora, Awilda; Pasaribu, Indri; Hammer, Barbara; Kielhofner, Kim; Golden, Anne; MacIvor, Daniel; Géromin, Mathilde; Doctor, Farzana; MacPhee, Marie-Claire; Little, Nicholas; McLeod, Dayna; Lim, Elisha; Silverwoman, Karine; Vaughn, Lex; Dykes on Mykes. "nomorepotlucks." nomorepotlucks: 3. May.-juin. (2009). [Numéro de périodique] Autre (ou non-spécifié)

Sandlos, Karyn; Marks, Laura U.; Missen, James; Schulte Strathaus, Stefanie; Loft, Steven; Golden, Anne; Gehman, Chris; Raad, Walid; Traboulsi, Maha. Waiting... and Wanting : Curating, Pedagogy and the Media Arts. Toronto: Karyn Sandlos, 2005. [Catalogue; Anthologie, essai, recueil] 800 - CRITIQUE D'ART & COMMISSARIAT / ART CRITICISM & CURATING

Golden, Anne; Molleur, Chantal. 11e Vidéos de femmes dans le parc. Montréal : Groupe Intervention Vidéo, 2002. [Programme] 390 - GROUPE INTERVENTION VIDÉO (GIV, Montréal, Qc)

Golden, Anne. Portals : Recent video from Québec. Montréal : Groupe Intervention Vidéo, 2002. [Programme] 390 - GROUPE INTERVENTION VIDÉO (GIV, Montréal, Qc)

Viau, Anne; Soyer, Chantal; Golden, Anne; Fleischer, Alain. 20e Festival international du film sur l'art. Montréal : Festival international du film sur l'art, 2002. [Catalogue d'événement] 500 - FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART, FIFA (Montréal, Qc)

Dumontier, Michael; LaTourelle, Rodney; Stone, Reva; Weidenhammer, Lori. Poolside : Shift. Winnipeg: Video Pool, 2002, 104p. [catalogue d'exposition] 390 - VIDEO POOL (Winnipeg, Man.)

Golden, Anne. Trames horizontales / Défilement vertical : La vidéo d'art récente au Canada = Horizontal Holds / Vertical Views : Recent Canadian Art Video. Québec: Musée du Québec, 2001. [Actes, transcriptions; Brochure, livret, feuillet, dépliant; Programme] 330 - MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC (Québec)

Golden, Anne. Diane Obomsawin (a.k.a. Obom). Montréal : Oboro, 2001. [Matériel d'exposition; Brochure, livret, feuillet, dépliant] 410 - OBOMSAWIN, DIANE (alias OBOM)

Golden, Anne. 9e Vidéos de femmes dans le parc. Montréal : Groupe Intervention Vidéo, 2000. [Catalogue d'événement] 390 - GROUPE INTERVENTION VIDÉO (GIV, Montréal, Qc)

Fisher, Rick; Lion, Jenny; Golden, Anne; Heimbecker, Steve; Lawson, Stephen; MacPherson, Erika; George, Brenna; Loewen, Jen; Rice, Don. Poolside : The Act of Invention. Winnipeg: Video Pool, 2000. [Rapport annuel; Catalogue] 390 - VIDEO POOL (Winnipeg, Man.)

Gellman, Dara; Fung, Richard; Golden, Anne. Reports : Three Programs of Video Art. Toronto: V Tape, 1998. [Matériel d'exposition; Brochure, livret, feuillet, dépliant] 390 - VTape (Toronto, Ont.)

Cron, Marie-Michèle; Golden, Anne. 7e Vidéos de femmes dans le parc. Montréal : Groupe Intervention Vidéo, 1998. [Catalogue d'événement] 390 - GROUPE INTERVENTION VIDÉO (GIV, Montréal, Qc)

Lee, Robert W.G.; Nadeau, Chantal; Andrews, Stephe; Balser, Michael; Boudreau, Charline; Fabo, Andy; Golden, Anne; Morris, Regan; Valiquette, Esther. Refigured Histories, Remembered Pasts. Montréal: Centre des arts Saidye Bronfman Centre for the Arts, 1997. [catalogue d'exposition] 330 - CENTRE SAIDYE BRONFMAN / SAIDYE BRONFMAN CENTRE (Montréal)

Martin, Chris; Robinson, Gillian; Simunic, Nadine; Marcette, Nancy; Sturman, Susan; Golden, Anne; Lavallée, Monic. Groupe Intervention Vidéo : Catalogue 1993. Montréal : Groupe Intervention Vidéo, 1993. [Catalogue] 390 - GROUPE INTERVENTION VIDÉO (GIV, Montréal, Qc)

Anon. Image & Nation gaie et lesbienne 5, Festival international de cinéma et vidéo de Montréal. Montréal : Diffusions gaies et lesbiennes du Québec, 1992. [Programme] 500 - IMAGE ET NATION GAIE ET LESBIENNE (Montréal, Qc)

Golden, Anne; Klusacek, Allan; Lavoie, René; Triton, Suzette; Vaillancourt, André. Image & Nation gaie et lesbienne : Festival international de cinéma et de vidéo de Montréal, 4ième édition. Montréal : Diffusions gaies et lesbiennes du Québec, 1991. [Programme] 500 - IMAGE ET NATION GAIE ET LESBIENNE (Montréal, Qc)

Forget, Claude. Un animal sauvage : Traversées du discours et mémoires volées : Les dix premières années du Vidéographe, 1971-1981 = Video Untamed : Passages and Stolen Memories : The First Ten Years of Videographe, 1971-1981. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, 1990. [Catalogue] 351 - MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA / NATIONAL GALLERY OF CANADA (Ottawa)

Marcotte, Sylvie ; Golden, Anne ; Lavallée, Monic ; Marcotte, Nancy, Vidéos de femmes\Video by Women, Montréal : Groupe d'Intervention Vidéo, 198-, 38p.