

Christian Boustani : la peinture revisitée par la technologie

Monique Langlois

Volume 15, Number 3, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/879ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Langlois, M. (1996). Christian Boustani : la peinture revisitée par la technologie. *Ciné-Bulles*, 15(3), 54–55.

Christian Boustani: la peinture revisitée par la technologie

par Monique Langlois

Le vidéaste français Christian Boustani était à Montréal à l'occasion du 25^e Festival du nouveau cinéma en juin dernier. Il y présentait **Brugge**¹, la seconde bande de sa trilogie *Cités antérieures* qui porte sur les relations que la vidéo entretient avec la peinture. Ce triptyque comporte également les bandes **Siena** et **Tolède**.

Les liens entre la vidéo et la peinture représentent le fil conducteur de l'ensemble de la production du vidéaste, à l'exception de sa première bande consacrée à la bande dessinée. Il suffit de nommer *Triptyque de Bruges* (1990), une installation, et les bandes **l'Amour de Berlin** et **Images en scène**. Mais Boustani n'est pas le seul vidéaste à s'intéresser à la peinture, à la gravure ou au dessin pour créer de «nouvelles» images en vidéo et en infographie. Par exemple, les œuvres d'Ève Ramboz et J.-B. Mathieu en France, de Suzanne Giroux et Mario Côté au Québec vont dans cette direction. Ce qui fait la particularité de sa trilogie est qu'il retourne au début du système figuratif occidental et à l'origine de la peinture à l'huile

Ce que le vidéaste nous fait découvrir dans *Cités antérieures* est l'imbrication de l'ancien, des cités médiévales devenues des musées, et du nouveau, le fait que des gens du XX^e siècle y habitent. Il faut savoir que Sienna a été choisie en raison de la course équestre annuelle (le «palio») qui s'y tient depuis le Moyen Âge, Bruges parce que c'est le lieu probable de l'invention de la peinture à l'huile par Jan Van Eyck et Tolède, où cohabite trois religions: musulmane, juive et chrétienne. Parallèlement, il met en évidence l'histoire de la peinture par des références à l'école siennoise des XII^e et XIII^e siècles dans **Siena**, à la peinture des Primitifs Flamands du XV^e siècle dans **Brugge** et à celle du peintre espagnol Le Greco qui a vécu au XVI^e siècle dans **Tolède**.

Revisiter des tableaux du début du système figuratif occidental pour créer des images en vidéo et en infographie laisse supposer que des analogies existent quant à la conception entre ces différents types d'images. Or, dans **Siena** et **Brugge**, les images sont composites, c'est-à-dire qu'elles sont formées d'images réelles de la vidéo combinées, grâce au numérique, à des détails de tableaux d'époques, rejoignant en cela la technique du collage en arts visuels. La texture des images ainsi obtenues évoque celle des tableaux. L'effet en est un de trompe-l'œil car il devient difficile pour le spectateur de distinguer ce qui est un fragment d'un tableau du passé et ce qui correspond au monde d'aujourd'hui. Ainsi, dans **Siena**, les emprunts aux œuvres sont des détails d'architecture de bâtiments et des personnages de tableaux anciens qui sont superposés à des images analogiques de bâtiments conservés jusqu'à maintenant ainsi qu'à celles de citadins d'aujourd'hui. Il en va de même dans **Brugge** où un personnage peintre, un miroir ovale et un lustre sont des éléments du tableau *le Mariage des Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck. Dans une autre séquence montrant le port de Bruges, le ciel et un groupe de personnages ont été prélevés dans deux tableaux de primitifs flamands pour être recombinaés à une image vidéo analogique du site actuel. La miniature d'un navire d'époque a servi à la représentation de l'un des navires. Il faut rappeler que Bruges était un port jusqu'au IX^e siècle et tous les cent ans on souhaite le reconstruire tel qu'il était à l'époque. Forcément, des coûts onéreux freinent ce projet. Or, Boustani le concrétise — virtuellement — en inventant un tableau qui fait figure de reproduction. Il simule une fausse réalité par une pseudo-reproduction.

Tout se passe comme si les «tableaux vivants» de **Siena** et **Brugge** étaient des copies d'originaux alors que ce sont des collages d'extraits de tableaux et d'images vidéo analogiques. Ce sont des réalités inventées. Boustani pose la question de la représentation à travers des lieux de l'imaginaire qui font figure de scènes. La scène est entendue ici dans le sens donné par Octave Mannoni² et qui est «un lieu s'ouvrant à l'irréel, soit comme faux monde donnant quelques satisfactions réelles à notre imaginaire», tout en restant profondément ancré dans le réel³. Ces scènes établissent un nouveau rapport entre la réalité et l'irréalité puisque les images réalisées sont le signe irréel de quelque chose ayant existé. La manière de procéder de Boustani pointe que tout tableau est la conséquence d'un travail de codes dont les rôles sont de production plus que de reproduction. D'où un glissement vers l'hyperréalité qui identifie

le réel et qui, selon Jacques Jusselles, est le résultat du croisement de l'illusion d'un niveau d'apparence se rapprochant d'une manifestation réelle et de la mise en relief de l'habileté qui est sous-jacente à cette manifestation⁴. En d'autres termes, les images électroniques faites «à la manière de» tableaux du passé suscitent une interrogation sur la véritable nature de l'image présentée en vidéo et en infographie. Elles montrent que le collage, un procédé hérité de la peinture du début du siècle (Braque, Picasso), est sous-jacent à la composition de plusieurs d'entre elles. L'aspect important à retenir est que ce sont des images en profondeur qui obligent à inventer d'autres manières de structurer une histoire en images.

Boustani rend hommage à la peinture tout en la parodiant. La parodie est prise ici dans le sens d'un langage au second degré qui vise les codes, ceux de la peinture dans le cas qui nous occupe. Le vidéaste contrefait le langage pictural au point où les images produites font figure de citations sans guillemets. L'espace de la parodie — tout comme celui du collage — est celui d'une déconstruction-reconstruction. Il est fécond et productif puisque les objets du passé deviennent nouveaux.

La nouveauté est un sujet qui refait surface régulièrement dans toutes les disciplines artistiques. D'après l'historien de l'art George Didi-Huberman, cette question peut être donnée sous forme de paradoxe, car «est *nouveau* par excellence l'objet historique capable de poser un problème ou d'instaurer un paradigme d'*origine*»⁵. L'origine n'a rien à voir ici avec la genèse, car comme le souligne Walter Benjamin, elle «ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et dans le déclin». Il ajoute que «l'origine est un tourbillon dans un fleuve du devenir, et [qu'] elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître»⁶. En d'autres mots, Boustani recrée en vidéo les débuts de la peinture pour marquer que l'origine condense la nouveauté généralement associée à la rupture et la continuité qui l'est à la répétition. **Siena** et **Brugge** prouvent que la vidéo et l'infographie peuvent être très proches de la peinture dans leur conception, d'une peinture où les images «multicouches» ou «multiplans» se rapprochent du collage en arts visuels à la différence que le temps n'est pas unique et fixé définitivement. Le vidéaste reprend autrement certains procédés picturaux qui visaient jusqu'à la fin du XIX^e siècle à atteindre une imitation de la «belle» nature. Toutefois, on a vu que la ressemblance atteinte est de l'ordre de la per-



Brugge de Christian Boustani

mutation. En réalisant de «fausses» reproductions, Boustani retourne à l'origine de la peinture à l'huile en tant que «tourbillon» dans le «fleuve du devenir» de l'art dont la vidéo de création fait indiscutablement partie. ■

1. Parmi les distinctions et prix obtenus par **Brugge**, il faut mentionner: Fipa d'argent du Festival international de programmes audiovisuels, Biarritz, 1996; Grand Prix du jury, Festival Video Liège International, 1996; International Jury's Prize, 42nd International Short Film Festival, Oberhausen, 1996.

2. Octave MANNONI, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 75.

3. Le réel est pris dans le sens mis de l'avant par Jacques Le Bot et qui est: «ce dont il est possible de donner une représentation équivalente».

4. Jacques JUSELLE, «La machine, le réel et l'irréel», in *Champs Visuels*, n° 1, mars 1996, p. 39.

5. Georges DIDI-HUBERMAN, «Imaginum pictura... in totum exoleuit. Début de l'histoire de l'art et fin de l'époque de l'image» in *Critique*, n° 586, mars 1996, p. 138.

6. Cité par Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 139.