

Histoires en réserve

Nicole Gingras

Volume 37, Number 149, Winter 1992–1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53629ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gingras, N. (1992). Histoires en réserve. *Vie des Arts*, 37(149), 34–37.

HISTOIRES EN RÉSERVE

Nicole Gingras*

Les Bruits blancs, 1991,
Vidéo, Distribution: Le vidéographe inc.



■
Michèle Waquant
représente
une des rares
artistes québécoises
à pouvoir passer
aussi habilement
de la peinture
à la photographie,
de la photographie
à la vidéo tout
en poursuivant
sa réflexion
sur le temps
et en proposant
un registre d'images
et d'espaces
propices à
la contemplation.

Depuis plus de quinze ans, que ce soit par des projets en collaboration avec d'autres artistes ou en travaillant seule, Michèle Waquant nous convie à différentes expériences d'observation. Chaque fois le dispositif est minimal, l'artiste porte son attention sur les événements du quotidien, sur ces incidents banals que l'on remarque à peine. Je suggère ici un parcours parmi ses oeuvres vidéographiques.

Les sujets sont classiques : un portrait de femme, *Le portrait de Pauline* (1984) ; des pêcheurs un dimanche au bord d'un étang, *L'Étang* (1985) ; un immeuble observé de la fenêtre de l'appartement qui lui fait face, *212, rue du Faubourg St-Antoine* (1989). Les oeuvres de Michèle Waquant révèlent la difficulté de saisir la mémoire d'un instant ; elles se fondent sur une hésitation, un flottement semblable au regard qui ne sait choisir dans une foule entre un visage ou un autre – visages, incidents à la fois interchangeable et différents, regard qui accepte de se laisser distraire ou ravir. Chaque bande vidéo parle d'une disposition face au temps, d'une aptitude à laisser passer le temps, à se souvenir et à oublier.

« Je faisais un effort, en vain, je ne peux plus voir qu'une chose à la fois. »

Malina, Ingeborg Bachman

UNE PRATIQUE DE LA DURÉE

Témoins involontaires, ces bandes se construisent dans l'attente et nous convient à des incidents imprévisibles. Elles donnent à voir des lieux clos : une cage, un appartement, un parc où les gestes se refont au rythme des habitudes, rituels liés aux activités quotidiennes, à un certain état de l'oubli, de l'ennui. Michèle Waquant attire l'attention sur les infimes écarts au cœur d'une mécanique gestuelle figée par la répétition quotidienne et automatique des mêmes actions : regard d'un loup directement vers la caméra, hésitation de l'animal à se laisser prendre en images, tâches ménagères, attente paisible des pêcheurs. Une caméra fixe se pose sur une action en apparence banale : va-et-vient des loups, *Loups* (1982) ; déplacements désœuvrés des ours en cage qui se répètent en boucles, *A quoi rêvent les vieux ours ?* (1982) ; recadrages du corps d'une femme en différents tableaux, *Le portrait de Pauline* ; mouvements de mains durant la conversation, *Leurs mains/Their Hands* (1987). Par la durée des plans, l'action que nous observons se transforme lentement ; nous sommes invités à nous approprier cette image.

L'attente cède à l'ambivalence ; elle laisse entrevoir la possibilité de rompre l'équilibre d'une situation troublante par son statisme. On voit donc se dessiner un suspense réduit à sa plus simple expression, c'est-à-dire l'interruption d'une situation en apparence fixe, stable, sans drame, voire *sans intérêt* et qui résiste au terrorisme du tout dire/tout montrer.

L'oeuvre de Michèle Waquant procède donc de cette tension entre un étrangeté petit et un infiniment grand qui se répercute tant dans le choix des événements à observer que dans la sélection des sons qui composent les bandes sonores mises en parallèle à l'image. Les notions de gros plans, de recadrage, de point de vue où un avant-plan fixe se superpose à un arrière-plan en mouvement sont récurrentes d'une bande à l'autre.

Privilégiant des choix esthétiques épurés, la vidéaste opte parfois pour un brouillage des surfaces : surimpression de plusieurs plans d'images qui laisse place à la granulation, brouillage sonore où s'entremêlent plusieurs pistes. Étrangement, la vidéaste hésite entre un son/une image pur(e) et un son/une image conçu(e) de strates.

La vidéaste connaît le pouvoir onirique du recadrage qui tout en limitant notre champ de vision suggère que cette portion de paysage vaut justement par ce qui nous est inaccessible au regard. Rappelons le plan du fleuve Saint-Laurent filmé d'une de ses rives dans *Les Bruits blancs* (1991). Il n'y a aucune circulation sur le fleuve ; seul le mouvement du courant est perceptible. Lentement, un chalutier traverse l'écran. Il parcourt littéralement l'espace du cadre de gauche à droite ; il sort du cadre et nous offre à nouveau un cadre *vide*. La durée du plan est alors conditionnée par la traversée du chalutier dans l'image ; le cadre se remplit et se vide sous l'action du temps. Le chalutier accède ainsi dans la durée au statut de personnage. Le spectateur est convié à l'attente d'un événement qui se dédramatise dans la durée, qui se vide littéralement de son contenu. Surpris du peu à voir, cet observateur peut être fasciné, sommé d'exister dans cet acte contemplatif.

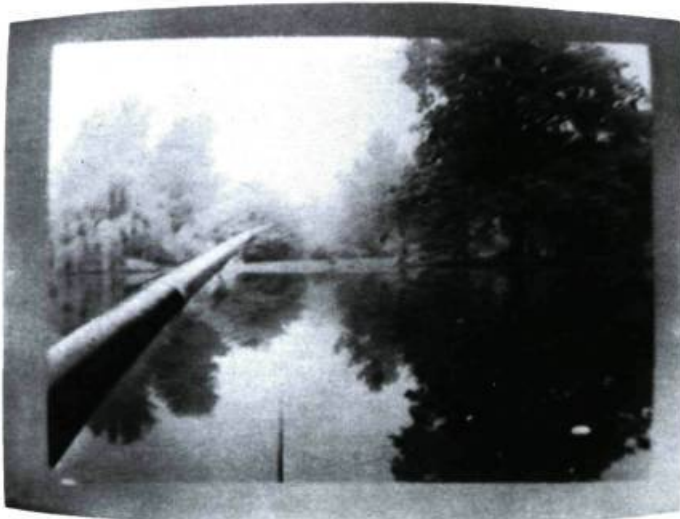
« Supposons un espace de temps de quinze secondes. Ce n'est pas beaucoup. Si, c'est beaucoup. C'est une bonne norme. La façon d'utiliser ce court espace de temps suffit à faire la différence entre les uns et les autres et pour la vie entière. Une nature rêveuse n'est pas seulement celle d'une personne qui au cours de tel ou tel épisode de la vie se sera montrée distraite, sans prendre de décision ou rêverait d'être cheval ou... généralissime. Non. Dans chaque suite de quinze ou même de cinq ou six secondes, le vrai rêveur s'étale en écoulement méditatif ou en radeaux de débris flottants, que vont suivre, s'y accrochent, d'autres écoulements – écroulements, où personne ne dirige, où tout est entraîné sans commandement, où ce qui semble vague cependant est indétournable. (...) Continuellement déporté d'instant en instant, par un cheminement déviant, atteint d'une inclination pour les secondes évanescentes, l'être de rêverie par une attention naturellement glissante se trouve détourné. Il y aura des conséquences à la longue. »

Poteaux d'angle, Henri Michaux

ILLUSION D'UNE PHOTO FILMÉE

Michèle Waquant donne du temps aux images et offre ainsi un cadre idéal aux fictions à peine esquissées. Ces *histoires* se construisent de temps d'arrêt et privilégient des expériences reliées à la mémoire, au souvenir. *L'Étang* intègre à la fois des photographies et de longs plans fixes sur un étang, le dimanche. La vidéaste développe ici une réflexion face au temps qui s'écoule, mais aussi sur le cadre de la photo, le cadre de la caméra vidéo et signale ainsi l'extrême pouvoir qu'exerce le

Nicole Gingras
est critique ;
elle a collaboré
au Mois de la Photo
à Montréal
et est l'auteur
de *Les Images*
immobilisées -
procéder
par impressions,
éditions Guernica.



L'étang, 1985,
Vidéo N/B, 22 min., Distribution : Le Vidéographe inc.

hors-champ sur toute image reproduite. Michèle Waquant emprunte à la photographie ses propriétés d'incitation à la fascination, à la langueur, à l'oubli. Sensible au pouvoir d'évocation des images et des atmosphères, consciente du potentiel que le mutisme des photos peut offrir, la vidéaste n'ajoute aucun commentaire; une musique pondère l'écoulement du temps doublée ponctuellement de sons ambiants de cet après-midi-là auprès d'un étang dans un jardin public. De longs plans fixes sur des pêcheurs nous font partager leur attente; des insertions d'images photographiées, la photo d'une petite fille en silhouette s'ajoutent aux plans de l'étang filmé ou photographié. Ce vidéogramme nostalgique, sans pour autant s'être fixé sur des événements passés ou traumatisants, révèle une disposition à la mélancolie, à l'écoulement du temps, à la nostalgie sans nom et sans image. L'étang devient ici un écran idéal pour un état contemplatif.

212, rue du Faubourg St-Antoine pose un regard sur le banal que l'on voit s'aplanir sous nos yeux et devenir progressivement surfaces, textures. Cette bande ajoute au parcours des stratégies photographiques à l'écran que l'artiste explore depuis quelques années. Dans la succession des effets photos, on peut parler ici du devenir-surface des espaces qui nous entourent. Michèle Waquant observe l'immeuble face à son appartement et progressivement l'aplanit sous nos yeux. Une femme secoue un tapis, lave les fenêtres d'un appartement. Il y a peu d'actions, la moindre présence dans le cadre peut nous ravir. Tout devient prétexte à signaler le passage du temps de manière elliptique.

Michèle Waquant n'utilise pas l'image photographique, elle mise plutôt sur le photographique et ses modalités. Plusieurs images sont traitées en surimpression. De longs plans fixes sur



Le portrait de Pauline, 1984,
Vidéo N/B, Distribution: Le Vidéographe inc.

des scènes inanimées procurent l'illusion d'une photo filmée, des arrêts sur image reprennent ce même effet. Avec *212, rue du Faubourg St-Antoine*, la caméra vidéo est utilisée comme un appareil photo : elle documente l'espace immédiat entourant la vidéaste. On sent une volonté, un désir de rendre plat. Ces plans vides se chargent de sons travaillés par couches où se superposent des sons de provenances diverses : la radio, une balle de tennis frappée régulièrement, des voix d'enfants, le gravier qui crisse sous les pas.

L'ÉQUIVALENT SILENCE

Les Bruits blancs reprend une mécanique similaire à celle utilisée dans la bande précédente mais elle est abordée ici d'un point de vue sonore. Le titre fait référence à une qualité de bruit de fond audio obtenue en donnant une énergie constante à des fréquences-sons différentes; cette opération provoque l'annulation de ces fréquences et permet d'obtenir un équivalent du « silence ». À la fois bande autonome et environnement vidéo nécessitant sept moniteurs, *Les Bruits blancs* oppose le mouvement mécanique et artificiel créé par la circulation automobile sur le boulevard périphérique de Paris aux mouvements lents de la circulation maritime sur le fleuve Saint-Laurent : deux paysages, deux tissus sonores et apparemment deux types de mouvement antagonistes. Progressivement, les deux espaces différenciés développent diverses affinités. Le mouvement de l'un interpelle l'immobilité de l'autre, comme si l'un participait de l'autre inévitablement. La vidéaste reprend du bruit blanc ses propriétés d'annulation en faisant intervenir de nombreuses surimpressions d'images et de sons. Une fois de plus, le nivellement se produit dans la durée. Il est ici question de passage et d'écoulement; les espaces se fondent l'un sur l'autre. Ce mouvement, qu'il soit engendré par la circulation automobile ou par le flux d'un cours d'eau, provoque chez l'observateur un effet associable à celui de la rêverie. Stimulé par la difficulté de se fixer sur un point plutôt que sur un autre, il se laisse prendre par la dérive des images et des sons.



Les Bruits blancs, 1991,
Vidéo, Distribution : Le Vidéographe Inc.

LA MÉMOIRE, PROCESSUS D'AUTO-FASCINATION

Chaque installation se révèle dans le temps, que ce soit *Les Bruits blancs*, *Loups* ou *En attendant la pluie / Waiting for the rain* (1987). Tout comme le récent environnement sonore et vidéographique illustrant la débâcle des glaces au printemps et tourné dans la Beauce au Québec, ces installations et bandes autonomes abordent l'entre-deux, à la fois comme territoire et comme état ou disposition. La débâcle est associée à une période d'extrême tension où des forces (des voix) longtemps contenues cèdent. Autour de cet impressionnant phénomène naturel convergent l'espoir de la dislocation des glaces et la menace d'une destruction sous le passage de ces masses aux mouvements incontrôlables. Encore une fois, il est question d'attente, de transformation et d'ambivalence dans l'attente. Entre paralysie et extrême mobilité, *Impression Débâcle* (titre de travail, 1992), parle de rupture et de disparition.

Chacune à leur façon, ces bandes s'appuient sur la mémoire et son fonctionnement comme processus d'auto-fascination. Le pouvoir de la parole laisse progressivement la place au pouvoir du silence bien que ce dernier soit parfois constitué de bruits blancs. Le passage du public à l'intime se produit dans la durée des plans, comme si la caméra s'ajustant aux imperceptibles transformations faisait s'opérer un changement de perception devant l'événement qui se déroule sous nos yeux. Les images se fixent-elles dans le temps? S'animent-elles dans la durée? Le traitement de chaque bande favorise le devenir de l'image, le devenir de l'événement. Devenir humain des bêtes en cage, devenir surface de l'immeuble observé à distance, devenir peinture de l'amie enjouée, devenir fleuve du périphérique ceinturant la ville de Paris, devenir mélodie des bruits ambiants, devenir flots de l'embâcle. Fascinée par des événements qui échappent à l'anecdote, qui refusent de faire histoire, la vidéaste nous invite à observer en utilisant le pouvoir de fixation de l'image. □