

La vidéo de création : l'invention de nouvelles visions

Monique Langlois

Volume 14, Number 4, Winter 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33785ac>

[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. (1995). La vidéo de création : l'invention de nouvelles visions. *Ciné-Bulles*, 14(4), 49–51.

La vidéo de création: l'invention de nouvelles visions

par Monique Langlois

La Deuxième Manifestation internationale vidéo et art électronique a eu lieu à Montréal du 16 au 25 septembre 1995. Organisée par Champ libre, elle comportait une équipe élargie dirigée par François Cormier. L'objectif principal était de poursuivre une réflexion engagée en 1993 sur les enjeux actuels liés à l'évolution de la culture technologique. En plus d'un public montréalais diversifié, l'événement a attiré des spécialistes de différents pays. Les œuvres présentées remettaient en question le médium électronique par l'intermédiaire de domaines tels la télévision, le cinéma, le théâtre, la danse, la musique, la littérature et les arts visuels.

La programmation comptait 74 bandes vidéo et 24 pays étaient représentés. À cette sélection s'ajoutaient six programmes spéciaux, neuf conférences-rencontres et quatre performances. Sans oublier un salon CD-ROM, une installation CD-ROM des Québécois Pascal Dufaux et Frédéric Roverselli ainsi qu'une installation sonore du Canadien Steven Heimbecker. Une vidéothèque permettait de visionner des bandes vidéo à la carte. Et finalement, l'ensemble des activités étaient regroupées à l'Usine C où son Café s'est révélé un lieu de rencontres et de discussions fort apprécié.

Il est toujours passionnant d'assister à un festival international de vidéo afin de vérifier les différences et les ressemblances qui existent entre des œuvres réalisées par des vidéastes originaires de pays divers. D'ailleurs, les prix décernés attestent des multiples tendances qui existent aujourd'hui en vidéo de création. En effet, le prix Séjour de recherche du Centre international de création vidéo (C.I.C.V.) de Montbéliard en France a été décerné à la Québécoise Manon Labrecque pour **les Amis de l'angoisse** (1995) qui remet en question les possibilités du médium. Le second prix, Séjour de recherche au Banff Center for the Arts in Alberta, a été

attribué au Polonais Piotr Wyrzykowski pour **Beta Nassau** (1993), une œuvre qui rejoint la peinture par son effet «tableau vivant». En ce qui concerne les trois mentions du public, la première est allée à l'Américaine Kristine Diekman pour son poème en images **Drift to Dust** (1994), la deuxième à l'Américain Daniel Reeves pour son documentaire **Obsessive Becoming** (1995) qui met l'accent sur l'importance de la mémoire dans la formation de l'identité individuelle et la troisième au Français Dominik Barbier qui, dans un documentaire de création intitulé **J'étais Hamlet**, trace un portrait admirable du dramaturge allemand Heiner Müller.

Compte tenu de l'attribution de ces prix et des impressions recueillies lors de cette semaine de «visionnements», il est évident que la question de l'identité, celle de la vidéo bien entendu, mais également celle de l'identité individuelle et collective est toujours d'actualité. Tout est une question d'accent, certains vidéastes mettant en évidence une recherche d'identité dans des œuvres d'où émane beaucoup de poésie, alors que d'autres le font avec des moyens qui relèvent du théâtre, de la peinture, voire de la sociologie. C'est la raison pour laquelle les commentaires qui suivent s'articulent selon la notion d'identité, pour déboucher sur la culture.

Identité de la vidéo

Dans **les Amis de l'angoisse**, Manon Labrecque utilise la métaphore pour parler de la vidéo. Une jeune femme à l'allure conventionnelle se trouve sous la surveillance d'un camescope et de son complice, mademoiselle Effets Spéciaux, qui, par ses stratagèmes, l'amène à une nouvelle perception d'elle-même. Cette bande est la troisième de la vidéaste qui reprend chaque fois le personnage de la complice pour raconter, avec beaucoup d'humour, une histoire sans parole à propos de la vidéo grâce à des trucages de plus en plus sophistiqués.

Manon Labrecque n'est pas la seule à s'interroger sur la vidéo. Si elle le fait par l'intermédiaire de la télévision, d'autres le font par le biais du cinéma. Il suffit de mentionner la lettre vidéo échangée entre le théoricien français Paul Virilio et le cinéaste canadien Atom Egoyan. Quand il est mentionné l'inclusion du dispositif de la vidéo dans certains de ses films, le cinéaste observe simplement que l'inverse est peu pratiqué et qu'il prend indirectement la place du spectateur en tant que voyeur en agissant de la sorte. Cependant, d'autres vidéastes insistent sur les différences entre la vidéo et le cinéma au sujet du



Les Amies de l'angoisse de Manon Labrecque

montage. Par exemple, Shelly Winter dans **Getting In** (1989) et **Things I Forgot to Tell Myself** (1988), procède par ruptures entre les plans ou dans une même image par l'utilisation du volet alors qu'au cinéma les liens entre les plans et séquences se veulent harmonieux et linéaires. En fait, l'identité de la vidéo s'est longtemps située entre la télévision et le cinéma, tirant sa cohérence de l'oscillation entre les deux domaines. Mais la situation est plus complexe présentement.

Ainsi, des emprunts sont souvent faits à la peinture. C'est le cas de Piotr Wyrzykowski dans **Beta Nassau**. Le spectateur se rend compte graduellement que ce qu'il voit est la paroi d'un bateau naviguant sur un cours d'eau et que c'est la même séquence qui repasse constamment sur l'écran cathodique. D'autres œuvres vidéographiques attestent de ce lien avec la peinture par des images presque sans mouvement. Il faut nommer **Taking on a Name** (1992) et **Geography** (1992) de Breda Beban et Hrvoje Horvatic, deux vidéastes de l'ex-Yougoslavie établies en Angleterre, qui, par l'utilisation du plan fixe, présentent des images qui incitent les spectateurs à la contemplation et génèrent chez plusieurs d'entre eux le sentiment du sublime.

Quant à Kristine Diekman, son écriture vidéographique rejoint la poésie dans **Drift to Dust** par la rencontre d'images à l'horizontale et à la verticale. En effet, si le temps de la prose est linéaire, le temps de la poésie est vertical selon Gaston Bachelard dans *L'Intuition de l'instant*. «Le but, écrit-il, c'est la verticalité, la profondeur ou la hauteur; c'est l'ins-

tant stabilisé où les simultanités en s'ordonnant prouvent que l'instant poétique a une perspective métaphysique.» Adaptée à la vidéo, la verticalité impliquerait les surimpressions d'images en transparence, ce que les Français nomment l'effet feuilleté et les Américains l'*onion skin property*, qui contribuerait à la fabrication d'images d'où émanent beaucoup de poésie. On peut aussi parler de poésie en images à propos de plusieurs bandes dont **D'après le naufrage** (1994) du Français Alain Escalle, une fiction inspirée du radeau de la Méduse, un fait divers survenu au cours du XIX^e siècle. L'action se situant sous l'eau oblige à des superpositions, à la verticale, en transparence qui rejoignent l'instant poétique. Et finalement un poème vidéo sur la perception de la réalité, **Only When I Close My Eyes** (1994) de l'Américain Luis Prieto met l'accent sur la mémoire qui s'avère plus précise que la réalité concrète. Or, la mémoire est un élément à ne pas négliger dans toute recherche d'identité individuelle.

Identité individuelle

Le documentaire de Daniel Reeves, **Obsessive Becoming**, oblige à une réflexion sur le rôle de la mémoire dans la formation de l'identité individuelle, d'où l'importance des souvenirs d'enfance reliés aux parents ou à toute autre personne avec qui les relations de l'enfant ont été difficiles. Ce vidéaste est loin d'être le seul intéressé par l'identité personnelle.

Un autre exemple est **Trace of a Presence to Come** (1993) de l'Israélienne Irit Bastry qui porte sur les masques que prend l'identité individuelle. La vidéaste crée un ou des personnages flous et incertains qu'elle réinvente continuellement dans de nouveaux espaces-temps. Une voix féminine, en l'occurrence la sienne, n'empêche pas le spectateur de s'identifier au(x) personnage(s). La désormais célèbre formule «Je est un autre» est ici concrétisée par des images en noir et blanc et un texte que je qualifierais de mur à mur, mettant en évidence l'importance de la parole et surtout de la voix dans la réalisation de bandes vidéo. La voix aussi a un rôle à jouer dans la reconnaissance du corps. C'est ce que démontre **Convalescence** (1993) de l'Américaine Jennifer Bozic-McCowan, un diptyque dont la première partie intitulée «Smaller Room» présente le visage d'une jeune femme qui ausculte son corps verbalement. Cet examen est complété par des images médicales. Dans la seconde partie intitulée «Convalescence Project», c'est l'esprit qui est mis en cause par l'interprétation de rêves représentant la mémoire de l'inconscient.

Pour sa part, le Québécois Alain Pelletier s'intéresse au corps par le biais d'un personnage tiré de la littérature dans **Faust Médusé** (1995). Est-il nécessaire de rappeler l'histoire de cet homme qui a vendu son âme au démon en échange de biens terrestres? La parole a une importance primordiale dans cette bande où des textes de Beckett, d'Artaud et de Pelletier lui-même sont lus par le comédien Jean-Pierre Ronfard. Le corps vieilli est en quelque sorte magnifié par des images où les tons de blanc et de sépia ont pour effet de le dématérialiser. L'effet théâtral est on ne peut plus marqué.

Identité collective

J'étais Hamlet du Français Dominik Barbier, porte sur Heiner Müller, un dramaturge allemand longtemps controversé qui a toujours vécu à Berlin-Est. Ses propos obligent à réfléchir sur l'identité allemande, brisée par les déplacements historiques engendrés par la Deuxième Guerre mondiale. Cette vidéo s'approprie le genre documentaire. En outre, la combinaison d'images analogiques et de synthèse, les extraits de textes de Müller et la bande sonore, pour ne donner que ces exemples, font état d'une recherche sur la perception du monde, maintenant permise par les nouvelles technologies et que le vidéaste domine admirablement.

Paradoxalement, une fiction de l'Américaine Shelly Silver intitulée **Meet the People** et produite en 1986 fait presque figure de documentaire. Les personnages, en réalité des acteurs, se questionnent sur leur existence et leur quête du bonheur; leurs propos en font des adeptes du rêve américain. L'identité personnelle de ce beau monde fictif rejoint les Américains en tant que peuple à une époque de son histoire. Elle témoigne donc d'une identité collective nationale. Le champ de l'identité est élargi encore plus dans plusieurs autres bandes, englobant même l'Europe entière.

Les indices d'une culture mondiale

C'est une réflexion sur le monde actuel qui s'exprime dans **Leçons de modestie** (1993) de Stefaan Decostere. Lors de la conférence-rencontre entre le vidéaste et le conservateur Stephen Sarazin qui vit et travaille en France, des extraits de ses bandes étaient diffusés sur les écrans de trois moniteurs pendant qu'un jeune homme lisait un texte et qu'une jeune femme lisait un poème datant du Moyen Âge. À certains moments, le vidéaste répondait aux questions du conservateur devant ce décor sonore et

visuel. Cette mise en scène voulait-elle reproduire les bruits et les images du monde pour signifier qu'à trop voir et entendre on ne voit et on n'entend plus rien? Une chose est certaine, l'ensemble de la production du vidéaste s'avère une documentation sur l'imagerie télévisuelle de notre époque. Dans **Leçons de modestie**, il amorce une réflexion sur l'importance de la personne, mais il le fait en montrant des images d'enfants noirs victimes de la famine. Elles sont suivies de séquences d'hommes et de femmes qui «cultivent» leurs muscles, pour passer ensuite à des images qui inondent les écrans de télévision de tous les pays du monde. «Il y a tant de chose que nous ne voulons pas voir, tant de choses que nous ne voulons pas montrer, tant de chose que nous ne voulons pas être», est-il mentionné dans le texte qui était lu par le jeune homme, d'où la mise en scène des médias avant de présenter la «réalité». **Leçons de modestie** se termine par une présentation très documentée sur la réalité virtuelle. On en arrive à se demander où est la limite de l'acceptable. Qu'est-ce qui est normal et qu'est-ce qui ne l'est pas, qu'est-ce qui est vrai et qu'est-ce qui est faux? Le monde dans lequel nous vivons est-il si terrible, ressentons-nous une telle impuissance à pouvoir le changer que nous en sommes réduits à inventer une nouvelle réalité qui ne peut être explorée que par une personne à la fois?

En guise de conclusion, disons que l'ensemble de la programmation mettait en évidence ce que nous savons tous: nous vivons dans une société de l'image, dans un enchevêtrement complexe d'objets et de signes qui se situent entre le rêve et la réalité. De quel que pays que nous soyons, nous sommes prisonniers d'un écran cathodique dont la symbolique nous échappe parfois. Comment expliquer les emprunts à des domaines divers, comment comprendre l'éclatement des genres, les ruptures, les déchirures, les contradictions inhérentes à la vidéo de création. En un mot, quel sens donner à la pluridisciplinarité de cette forme d'art. Il est tentant de reprendre la terminologie de Michel Maffesoli dans **la Contemplation du monde** pour parler d'unicité — non d'unité — à propos de la conception de plusieurs œuvres vidéographiques. Par unicité, il faut entendre «ce qui cohère divers éléments tout en les laissant dans leurs spécificités, tout en maintenant leurs oppositions». En un sens, c'est justement grâce à cette unicité que la vidéo de création parvient à inventer de nouvelles visions, à remodeler un imaginaire collectif et des fantasmes qui, à quelques différences près, sont le fait de la plus grande partie des habitants de notre planète. ■