

Le nouveau dans ses retranchements

Mario Côté

Numéro 53, janvier–février 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22379ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Côté, M. (1991). Le nouveau dans ses retranchements. *24 images*, (53), 57–57.

LE NOUVEAU DANS SES RETRANCHEMENTS

par Mario Côté

Certes, d'une année à l'autre, la section vidéo du *Festival international du nouveau cinéma* est scrutée par l'œil exigeant d'un public de plus en plus averti. La vidéo n'a plus à faire face au préjugé qui la reléguait dans la catégorie des sous-produits télévisuels. Son champ d'exploration couvre désormais tant la fiction narrative que les formes les plus exploratoires, en passant par la mise en scène de l'objet même de la fabrication de ses images, c'est-à-dire l'installation. Malgré une sélection diversifiée, le Festival se situait néanmoins en deçà de l'étonnante production vidéographique de l'an dernier. Cette déception s'est vue confirmée par la prudence, sinon l'absence d'audace, du jury¹.

Bref, cette 19^e édition nous aura présenté une vidéo très près de la télévision. En Europe, La Sept, Channel 4, et la RTBF, notamment, ont été les instigateurs de plusieurs expériences dont les auteurs ont détourné le programme pour offrir des œuvres hors-normes, inventives, d'une originalité à faire frémir les technocrates de notre télévision officielle. L'an dernier, nous avions eu droit à *Puissance de la parole* de Jean-Luc Godard, exemple merveilleux de détournement d'une commande, en l'occurrence de France Télécom! Cette année, nous pensons voir les premiers chapitres des fameuses *Histoires* du cinéma entreprises par

Godard... Mais sans doute faudra-t-il patienter jusqu'au prochain festival.

En revanche, Chantal Akerman était au rendez-vous (pour nous séduire, une fois de plus). Frontalité du sujet musical (*Trois strophes sur le nom de Sacher*, pièce pour violoncelle seul d'Henri Dutilleux), percée d'incessants rayons aux couleurs déchirantes qui nous révèlent un arrière-plan où se jouent les enjeux amoureux du drame de la nuit. L'impression est celle d'un poème musical en un seul plan, que l'œil et l'oreille sectionnent en plusieurs petits cadres donnant à voir, au fond, les images, et au devant, la musique.

Loin de la sobriété d'Akerman, *L'art de la vidéo* veut retracer vingt-cinq ans d'histoire de la vidéo. Souhaitant éviter les écueils du documentaire didactique, les auteurs tuent leur projet par une surcharge d'informations. Si une image vaut mille mots, mille images valent bien qu'on les choisisse avec discernement. Décevante également, la série de Stefaan Decostere, *Travelogue 1, 2 & 3*: trop d'effets pour un contenu usé (l'errance d'un voyageur qui se bute aux lieux «communs» d'une ville). *Les morts de la Seine* de Peter Greenaway a le mérite d'être installé admirablement dans son dispositif formel: la répétition du travail de deux employés de la morgue affectés à récupérer les cadavres de la Seine pendant la Révolu-

tion, et la répétition obsessionnelle de ces scènes de recension. Mais là où il aurait fallu une nécessaire tension — la mort ne témoigne-t-elle pas du quotidien de la Révolution? — le spectateur est plongé de nouveau dans un procédé interminable qui ne recèle que peu de sens caché.

Comme par désenchantement, la dernière bande des Nyst, *Comme s'il y avait des pyramides*, ne distille pas la même magie que leurs œuvres antérieures, formées de jeux d'images et de figures rhétoriques qui se chevauchent pour créer des fables inventant des hiéroglyphes contemporains. Ici, la surcharge des effets de langage qui, certes, leur est propre ne produit plus l'envoûtement de leurs jeux habituels de «conteurs d'histoires».

Par contre, *A TV Dante*, de Peter Greenaway et Tom Phillips, d'une grande invention formelle (jamais bricolage de la technologie n'aura mieux illus-



Les morts de la Seine de Peter Greenaway. «Procédé interminable qui ne recèle que peu de sens caché.»

tré le «bricolage» de Dante et des divers mythes qui traversent sa *Divine comédie*) offre un éclairage métaphorique sur une société confrontée à son présent et à ses figures mythiques.

Le son est-il à l'origine de l'image? Dans *Solstice*, la rigueur de Madelon Hooykaas et Elsa Stanfield passe presque inaperçue tant l'œuvre interroge l'image vidéographique: longs plans d'hiver, pylônes de retransmission, la lettre S télégraphiée par Marconi, autant d'indices présentés froidement qui laissent toute sa prégnance au doute. Il serait intéressant de connaître leur travail d'installations. Ce Festival osera-t-il traquer le nouveau jusque dans ses derniers retranchements? ■

1. Le premier prix a été attribué à Peter Greenaway et Tom Phillips pour *A TV Dante* et deux mentions ont été accordées à Danièle et Jacques-Louis Nyst pour *Comme s'il y avait des pyramides*, et à Chantal Akerman pour *Trois strophes sur le nom de Sacher*.

ERRATUM: nous reprenons en cette page la partie du texte de la chronique vidéo reproduite incorrectement dans notre précédent numéro. Nous nous excusons de cette malheureuse erreur auprès de l'auteur de l'article, des lecteurs et des réalisateurs(trices) concernés.

ÉPREUVES DE TRAVAIL

par Mario Côté

Montréal et l'état de production de cinq vidéastes. Charles Guilbert, Serge Murphy, Luc Bourdon, Claudine Delvaux, Chantal DuPont. Chacune des rencontres m'a permis de voir des œuvres en devenir, accompagnées des commentaires nombreux de ces vidéastes qui présenteront à l'automne la version définitive de leurs dernières réalisations. Des œuvres de maturité et de questionnements quant au voile encore obscur séparant vidéo et cinéma. Comme si ce n'était plus par le traitement provocant des images que la vidéo cherche à repousser les limites de la surface ténue des choses mais plutôt par une redistribution du travail de l'image. Redonner un sens au travail de la caméra, renouveler la création d'images au montage. Éminemment distincts au cinéma, tournage et montage deviennent en vidéo deux moments bousculés, imbriqués puis révélateurs de toutes nouvelles logiques de représentation.

SOUIRE AU COUTEAU DENTELE

Pour Charles Guilbert et Serge Murphy, le plaisir de créer réside, bien avant le tournage et le montage, dans la minutieuse cueillette d'histoires quotidiennes. Glaner les petits drames comme on découpe de petites annonces. Nous avons affaire à un véritable travail de collage. Filmer ensuite ces bouts de réel, parfois réinterprétés à même l'expérience de la douzaine de

personnages (onze écrivains et une peintre) dans des plans la plupart du temps fixes, renvoie à une espèce de catalogue des émotions que les auteurs ont eu la liberté de remanier à leur façon. Déjà en visionnant le pré-montage de cette longue exposition (60 minutes) de petits tableaux humains, dont les surfaces pourtant fixes et planes arrivent progressivement à nous émouvoir, l'espace temporel s'alourdit ou s'allège d'un humour acéré.

Tous les personnages avouent face à la caméra leur trop-plein de réalité dans un monde insensé. Un couple, par exemple, se propose des thèmes de conversation pour renouveler une relation devenue ennuyeuse. Un personnage en quête de solitude déclare: «Il faut qu'on haïsse.» Dans l'une des scènes les plus déroutantes, Johanne (Blanchette) se remémore une étrange noyade, le souvenir d'une rescapée de l'enfance. Il faut souligner le rôle cinglant de Sylvie (Bienjotti) dont la stature et le caractère font graviter autour d'elle tous les personnages, rappelant combien, au fond, ils s'exposent tous aux jeux sérieux d'adultes redevenus de grands enfants.

Le travail qu'opère le duo de vidéastes dans *Sois sage ô ma Douleur*, et cela depuis *Le garçon du fleuriste* et *L'homme au trésor*, est un travail de découpe textuelle et de collage visuel. Mais bien au-delà du procédé, les ciseaux s'enfoncent cette fois

dans la forme même de la fiction réaliste pour y laisser des marques décisives.

DISTANCE DE RETOUR

Pour Luc Bourdon, se remettre à fond de train dans la production après une généreuse implication au Vidéographe dans la diffusion, relevait du défi. Par contre, ce recul lui a permis d'envisager avec assurance certains enjeux: confronter le langage cinématographique et les acquis de l'écriture télévisuelle, et introduire dans la mise en scène des personnages fictifs.

Il explique qu'au départ il aurait voulu filmer une ville: Toronto et la distance qui sépare les êtres. New York s'est révélée plus pertinente pour illustrer l'écart culturel et, parfois, les gouffres interpersonnels. L'écart entre un jeune reporter caméraman et son producteur, entre un Québécois, l'homme de la rue new-yorkais et un penseur américain, entre un homme et une femme. C'est parmi les images de tous ses tournages qu'il a retracé l'intrigue de cette première fiction réalisée avec acteurs.

Un ralenti saisissant tient lieu de présentation du personnage principal, Jean Breton (Jean L'Italien) déambulant dans les rues de New York, cette ville si dense qu'il faut en freiner le mouvement pour en extraire la beauté hétérogène. Ce jeune reporter est envoyé dans la ville pour y réaliser un vox populi, qu'il détournera pour réaliser une entrevue à sa manière avec Anatole Kosinski (Jean-Pierre Ronfard), célèbre ingénieur et penseur, père de la révolution informatique. C'est par bribes d'images que j'ai pu voir ce récit inachevé qui, à terme, sera aussi fragmenté par un traitement particulier de l'image. Ainsi, l'on assiste aux invectives téléphoniques du producteur (Jean Pierre Lefebvre) en une série de plans à contre-jour qui relèvent de la prouesse vidéographique, tout en étant d'une simplicité percutante.

C'est avec un certain plaisir retrouvé que Luc Bourdon parle du travail de la caméra, comme

si les fictions réelles et racontées s'étaient jouées au tournage. Les caméras deviennent presque des enjeux fictionnels, des moyens de montrer ce parcours: ces aller-retour entre les êtres. Comme si la ville, le téléphone et l'œil de la caméra étaient devenus de nouveaux outils, dessinant les rapports humains. En cours d'élaboration, ce vidéo présente déjà les qualités qui ont permis au vidéaste de relever les défis qu'il s'est toujours posés.

FICTION SUR BASE OBSTINÉE

Claudine Delvaux, comme plusieurs vidéastes d'aujourd'hui, persiste à reformuler cet objet obstiné qu'est la narration fictionnelle. Elle explique que son projet *voix off*, au départ centré sur l'utilisation quotidienne de la communication par répondeur, s'est déplacé vers l'utilisateur lui-même. D'où l'introduction d'un personnage et, de là, un tout nouveau travail sur la configuration précise d'un protagoniste fictif. C'est à ce moment que la réalisation du vidéo a pris une nouvelle tangente. Une importante partie de la scénarisation s'est effectuée avec ce personnage principal, femme seule d'un certain âge, que nulle autre que Delphine Seyrig pouvait interpréter. Bien avant et tout au long du tournage, vidéaste et actrice se sont interrogées tant sur l'identité du personnage réel que sur sa reconnaissance dans une possible fiction. Ainsi Claudine Delvaux fait chevaucher récit dramatique et images documentaires car, même si la scénarisation sert de support à la cohérence du récit, tous les aléas de la réalisation peuvent servir au surgissement d'un contenu latent. Rejoignant des préoccupations très cinématographiques, elle ne semble pas revendiquer à tout prix la pureté formelle des différents supports, mais elle exprime une exigence pour ce qui doit être vu et senti. Parlant d'un langage «ciné-vidéographique», elle affirme en plaisantant être une raconteuse d'histoires et, de surcroît, une raconteuse d'images.