

Ciné-Bulles

Vidéodocumentaire sur l'art et vidéos de création

Monique Langlois

Volume 18, numéro 2, automne-hiver 1999

URI : id.erudit.org/iderudit/2134ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Langlois, M. (1999). Vidéodocumentaire sur l'art et vidéos de création. *Ciné-Bulles*, 18(2), 46-47.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Vidéodocumentaires sur l'art et vidéos de création

PAR MONIQUE LANGLOIS

Il est bien connu que, de nos jours, la diffusion de l'art vidéo est moins importante que celle en cinéma ou en arts visuels. Comparativement aux films, les bandes sont rarement présentées à la télévision et, si des projections prennent place dans les musées ou les galeries depuis quelques années, les amateurs qui souhaitent se mettre à jour doivent attendre la venue de festivals ou les soirées de projection offertes par Vidéographe, la Cinémathèque québécoise ou le Complexe Ex-Centris.

C'est l'une des raisons pour lesquelles Espace-projections: vidéo d'art, présentée à la Maison de la culture Côte-des-Neiges du 22 juin au 22 août 1999, a fait figure d'heureuse initiative. D'entrée de jeu, l'événement présentait un double avantage: une durée de deux mois et un horaire qui permettait aux visiteurs de tenir compte de leurs disponibilités. Un dispositif assurait des projections continues dans le vestibule du premier étage, tandis que le public pouvait visionner des vidéos à la carte dans la salle attenante. Le chercheur Luk Côté proposait deux catégories de vidéos, le vidéodocumentaire et la vidéo de création¹, cette dernière regroupant des œuvres du genre art vidéo et vidéo-essai. Ajoutons que les vidéos sélectionnées recoupaient les problématiques soulevées par les autres volets de l'exposition, soit art privé/art public, par l'intermédiaire de l'installation du groupe BGL **Se réunir seul**, et l'art autodidacte des **Instants sympathiques chez les artistes indisciplinés**, et «art et nature», par l'entremise des interventions des artistes des **Jardinistes** qui prenaient place sur la terrasse de l'institution².

Un visiteur non initié à l'art actuel avait avantage à visionner en premier lieu des vidéodocumentaires, qui l'aidaient à comprendre la démarche des artistes. Par exemple, **Tadashi Kawamata. Le Passage des chaises**, 1997, de Gilles Coudert (France), témoigne du processus de production de cette installation. «L'action» débute par le transport des chaises qui seront présentées en spirale à la manière d'une tour de Babel dans la chapelle Saint-Louis de l'Hôpital de la Salpêtrière à Paris, (un lieu non muséal, faut-il préciser). Le regardeur voit se construire sous ses yeux un *work in progress*. **La Cité renversée**, 1998, de Françoise Dupré (Québec), qui documente le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue,

abonde dans le même sens. C'est ce que mettent en évidence les commentaires de plusieurs des participants qui soulignent la participation de la population locale lors de l'événement ainsi que les liens existant entre l'art et la nature.

C'est sur ce dernier sujet que portaient plusieurs vidéos par le biais de portraits d'artistes ou par la présentation d'une ou de plusieurs de leurs œuvres. Dans **Andy Goldsworthy**, 1998, de Chantal Charbonneau (Québec), on se rend compte que l'Artiste — dont tout le monde connaît les arches — chercha à intégrer la nature en tant que culture dans une forme d'expression environnementale intégrée au paysage existant. Ses œuvres sont éphémères, mais elles peuvent rester sur place et être recouvertes de terre ou de sable. Mais, même invisibles elles continuent d'exister sous une forme ou une autre. Un peu dans le même ordre d'idées, **les Toiles du labour**, 1997, de Bruneau Bouliane (Québec), présente les paysages réalisés par le Français Jean-Paul Ganem sur 200 hectares de terre situés à Mirabel. L'artiste produit des «tableaux» vivants en collaboration avec les agriculteurs. Les graines, les fleurs, les récoltes deviennent les éléments picturaux d'œuvres *in situ* exposées aux intempéries, qui vivent dans l'espace et le temps. Tout comme les sculptures géantes ou les cages réalisées à l'aide d'éléments de la nature (bois, glace, terre) que Peter von Tiesen éparpille dans sa ferme du nord de l'Alberta et qui ne seront jamais vues par le grand public.



Tadashi Kawamata. *Le Passage des chaises*.

L'artiste explique sa démarche dans **Peter von Tiesenhause, Elemental**, 1998, de Patricia Smith-Strom (Canada). Mais, au contraire des artistes qui précèdent, il entretient ses œuvres.

D'autres bandes abordent différemment les incidences de l'Art et de la nature en art actuel. **Mémoire de gestes**, 1995, de Richard Harrison (Québec), indique que tout comme les deux artistes précédents, Thérèse Chabot — qui fait partie du volet les **Jardinistes** — invente une nouvelle poétique de la terre à l'aide de fleurs qu'elle fait sécher et présente dans d'immenses formes de bois quadrillées donnant des effets de tapis végétal. Un peu de la même manière, **Enfouissement de traces, Mousses en situation**, 1986, de Francine Larivée et Camille Maheux (Québec) présente un paysage «dépaysé» qui fait figure d'archives. La démarche de Jean-Daniel Primeau (France) dans **les Arbres gourmands**, 1999, est fort différente. Il explique en se servant d'images d'arbres existant et d'images d'animation comment des arbres placés à côté d'une clôture ou d'un escalier, ou entourés de fils barbelés, composent avec ces éléments, qui deviennent partie intégrante de leurs troncs.

Si les vidéos mentionnées jusqu'à présent relèvent du documentaire, celles qui suivent s'inscrivent en art vidéo du genre essai. Toujours autour de la problématique art et nature, **Great Divide/Grande barrière**, 1990, de Daniel Dion (Québec)³, présente un flux d'images-tableaux qui vont d'une «danse de l'arbre» à des miroitements d'eau et des vues à vol d'oiseau du sommet de cette barrière que sont les Rocheuses. L'ensemble de cette bande fait état d'une réflexion sur les rapports que l'homme entretient avec son environnement à un moment où nous sentons que la terre «nous» manque. Même **Variations Vertov**, 1996, de Mario Côté (Québec), un vidéaste intéressé par les liens entre la peinture et la vidéo, touche indirectement la nature. En effet, si dans cette bande il emprunte des images de **L'Homme à la caméra** (1929)⁴ de Dziga Vertov, c'est pour les travailler tout comme celles qu'il a enregistrées lui-même au moyen d'effets spéciaux comme le volet et l'incrustation. Et certaines d'entre elles empruntent au végétal, comme celles d'une jeune fille dont le cou partiellement recouvert d'une forme circulaire texturée de nervures exprime la cohabitation de l'homme (au sens large) avec le végétal.

Pour leur part, les expériences formelles menées par les vidéastes du groupe Perte de signal (Jeanne Empain, Isabelle Hayeur, Robin Dupuis, Julie-Christine Fortier, Rémi Lacoste, Sébastien Pesot), réunis dans un but de recherche et de diffusion, touchent des sujets diversifiés: ville, campagne, détails ou personnages en entier. Leur approche incite à parler de «dépaysement» urbain ou campagnard et de «brouillage» du réel, en vue de mettre l'accent sur une esthétique de l'image en mouvement. Tout comme Mario Côté, ils travaillent le concept de

représentation par la répétition de mêmes images travaillées à l'aide d'effets spéciaux différents: mosaïque, ralenti, accélération, superposition, et ainsi de suite. Les sons sont également travaillés pour donner des œuvres plus picturales et musicales que narratives.

On s'aperçoit que Espace-projections: vidéo d'art comportait un aspect didactique et pouvait intéresser un vaste public, incluant les non-initiés. Le visiteur qui prenait le temps de visionner plusieurs bandes pouvait se faire une bonne idée de ce qu'est l'art actuel. Il se rendait compte que les artistes d'aujourd'hui plongent souvent le visiteur dans l'œuvre. S'ils continuent de profiter des institutions muséales et des galeries, certains exposent dans divers lieux sans souci des intempéries et ne souhaitent pas nécessairement conserver leurs œuvres. Ceux qui s'intéressent à l'art et à la nature se qualifient souvent de «peintres» de paysages, dans lesquels la représentation est à son comble, du fait qu'ils travaillent directement avec le visage de la terre: une terre qui n'est pas un simple fragment d'histoire, mais un objet d'étude et de poésie vivante, une terre incluant la ville pour plusieurs membres du groupe Perte de signal.

Néanmoins, les membres de ce groupe ainsi que Mario Côté et Daniel Dion analysent le concept de représentation par des recherches formelles sur les images et les sons. Ils y parviennent en déplaçant les frontières du visible vers le possible, par l'utilisation d'effets spéciaux qui contribuent à la dé-narration de leurs productions. Le visible rejoint la dimension du possible car, comme le souligne Louis Marin, le visible n'est pas le «vu, mais ce qui a la capacité d'être vu»⁵. C'est justement cette coexistence du vu, de l'être-vu et du non-vu qui est exacerbée dans les vidéos de création du genre art et essai. Il va de soi que cette catégorie de bandes, plus difficiles à comprendre pour la majorité des gens, bénéficie d'une diffusion plus restreinte que le vidéodocumentaire. L'intérêt du projet Espace-projections: vidéo d'art est d'avoir su présenter ensemble les deux types de réalisation, une initiative qui gagnerait à être exploitée plus souvent en raison des avantages qu'elle sous-entend, dont l'élargissement du public intéressé par l'art actuel n'est pas le moindre. ■

1. Le vidéodocumentaire est didactique et le sujet est traité à partir de documents, tandis que la vidéo de création «implique un travail de création en raison d'adaptations d'emprunts conceptuels et structuraux à différents domaines artistiques, la littérature, etc.» La vidéo de création regroupe plusieurs genres dont l'art propose une réflexion sur un sujet à partir d'informations diverses qui donnent lieu à des expérimentations sur le contenu et sur la forme des œuvres. Voir les mots concernés dans le **Dictionnaire des arts médiatiques**, sous la direction de Louise Poissant, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997.
2. Un texte de Jean Dumont sur l'installation **Se réunir seul** du groupe BGL, était présenté dans le dépliant de l'exposition ainsi que ceux des commissaires Robert Dufour pour **les Jardinistes** et Valérie Rousseau pour **Instants sympathiques chez les artistes indisciplinés**.
3. L'œuvre initiale était une installation à deux moniteurs. Une bande autonome a été produite à partir de l'installation.
4. Nicole Gingras, **L'Œil complice**, Montréal, Nicole Gingras et Mario Côté, 1998, p. 41.
5. Louis Marin, **Des pouvoirs de l'image**, Paris, Seuil, 1992, p. 19.