

24 images

Vidéographie 70

Luc Bourdon

Les 50 ans de l'art vidéo

Numéro 165, décembre 2013, janvier 2014

URI : id.erudit.org/iderudit/70848ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourdon, L. (2013). Vidéographie 70. *24 images*, (165), 10–17.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2013

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/>]



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

Vidéographie 70*

par Luc Bourdon



VIDÉOGRAPHE, VU ET PAR (vidéo d'archives) de René Roberge, **LE TEMPS D'UNE PRIÈRE** de Jean-Claude Germain et Jacques Wilbrod Benoit et **CONTINUONS LE COMBAT** de Pierre Falardeau et Julien Poulin

En 1967, la compagnie japonaise Sony, alors inconnue du public, introduit sur le marché son premier matériel portatif demi-pouce, noir et blanc, qui porte de nom de «Portapak».

Dès le départ, ce magnéscope vidéo portatif se distingue par sa maniabilité, sa polyvalence et son coût abordable. Pour les premiers utilisateurs, son attrait réside principalement dans la possibilité qu'il offre, lors du tournage, de visionner et d'entendre immédiatement les scènes enregistrées, contrairement au film pour lequel on devait attendre pour voir les résultats, que la pellicule ait été développée dans un laboratoire spécialisé.

Les artistes des arts visuels et ceux qui les promeuvent reconnaissent qu'un marché artistique pourrait exister pour la vidéo. La vidéo présente en effet un double avantage. Tout d'abord, l'instantanéité des résultats d'enregistrement de l'image et du son lui confère un potentiel inespéré de support d'archives et de documentation. La nouvelle technologie Portapak permet d'enregistrer sur le vif, à peu de frais, aussi bien des événements à caractère politique que des prestations artistiques. Dans un deuxième temps, la vidéo fait aussi partie intégrante du processus de l'art vivant tels que les happenings et les performances qui caractérisent les années 1960.

Nam June Paik, artiste d'avant-garde et membre du groupe Fluxus (dont font partie, entre autres, Joseph Beuys et Yoko Ono), avait précédemment donné le ton en 1965 en achetant son premier «kit» de production et de diffusion vidéo grâce à une subvention de la Fondation Rockefeller. Il devient ainsi le premier artiste en Amérique à posséder ce matériel et il réalise, le jour même de cette acquisition, le tournage d'une bande magnéoscopique sur la visite du pape Paul VI à New York. Le soir même, il présente sa bande au Café 60-60 à Greenwich Village, dans le cadre de l'exposition «Electronic Video Recorder» destinée à illustrer les possibilités artistiques de la vidéo. C'est à cette occasion que Paik fera cette déclaration célèbre et controversée: «Tout comme la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile».

Par la suite, nous assisterons à la formation des premiers groupes de vidéo indépendants: Promedia (New York), Ant Farm et Land Truth Circus (San Francisco). Plus près de nous, le groupe torontois

General Idea est fondé par AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal. Ce groupe poursuit une démarche multidisciplinaire en pratiquant l'art d'installation naissant, la performance et la vidéo. Il s'inspire de thèmes et de réflexions portant sur les rituels culturels véhiculés par les médias de masse.

À la fin des années 1960, un peu partout à travers le monde occidental, des expériences vidéographiques sont menées dans les musées, certaines télévisions publiques (notamment WGBH à Boston) et les galeries. Des groupes se forment et des institutions mettent sur pied des programmes d'aide pour encourager le développement de cette nouvelle discipline artistique. Toutefois, c'est à Montréal qu'aura lieu l'une des expériences les plus marquantes des débuts de la vidéo, à l'échelle mondiale. Le projet est issu de l'Office National du Film du Canada (ONF). Il s'agit de la création du Vidéographe, qui représente l'un des grands moments de l'histoire du «libre accès» à la technologie vidéo.

1966 Un groupe de cinéastes de l'ONF, composé de Fernand Dansereau, Robert Forget, Maurice Bulbulian, Michel Régulier, Hortense Roy et Louis Portugais, se réunit pour discuter d'un rapprochement possible entre les secteurs de la production et de la distribution. Celui-ci s'interroge notamment sur les notions de changement dans l'utilisation du film, changements qui deviendront, un peu plus tard, des éléments de réflexion spécifiques aux adeptes de la vidéo. À partir de 1967, cette équipe porte le nom de «Groupe de recherches sociales». Pour donner une voix à ceux qui n'ont pas droit de cité, elle enquête sur les inégalités et son objectif est de jeter un pont entre les classes sociales en se servant des moyens modernes de communication. Robert Forget, alors producteur à l'ONF, raconte:

«Les seuls outils de recherche et de développement de projet qu'on avait à l'époque étaient le polaroid et le magnétophone à cassette. Et je me souviens que la revue American Scientific avait publié une annonce où l'on voyait quelqu'un assis sur une branche d'arbre avec un Portapak dans les mains, filmant un oiseau. J'avais découpé l'article et je l'avais photocopié, puis affiché un peu partout dans les couloirs du Programme

français. Claude Jutra avait réagi en disant : « Il faut absolument en acheter un. » »

Malheureusement, les services techniques de l'ONF ont été réticents face à ce nouvel outil et ont refusé d'acquiescer un premier « kit » de tournage vidéo. Un ami de Robert Forget devant se rendre à New York se propose alors d'en faire l'acquisition et de ramener la nouveauté à Montréal. Robert Forget accepte et détiendra ainsi, de manière officieuse, deux magnétoscopes portatifs dans son bureau pendant quelques années. Tout en gérant des productions tournées sur pellicule, cela lui permet d'offrir la possibilité aux cinéastes de développer leurs projets avec ce nouvel outil.

« Et là tout à coup, son, image, mouvement se retrouvaient liés dans une sorte de polaroid en 16 mm, qui offrait la possibilité d'obtenir un feed-back instantané. Le procédé était révolutionnaire aux yeux de bien du monde et particulièrement utile pour ceux qui étaient impliqués avec les citoyens, d'autant plus qu'une nécessité de feed-back était importante. Les gens avaient le besoin de discuter, de comprendre, etc. »

(...)

« C'est comme ça que Jutra s'est mis à utiliser le magnétoscope portatif pour travailler avec les jeunes de Rouli-Roulant. Après le tournage, Jutra a repris contact avec eux. Ils avaient vieilli, la drogue commençait à circuler, les comportements évoluaient, la révolution sexuelle était en marche, etc. Le magnétoscope portatif était un instrument incroyable

époque que j'ai parallèlement reçu le mandat de faire une étude pour créer le Vidéographe. »

Le programme unifié Challenge for Change/Société nouvelle a pour objectif « d'explorer les possibilités du documentaire produit en implication très étroite avec les citoyens pour en arriver à inventorier les problèmes et à proposer des solutions ».

1970 Robert Forget assiste à une importante foire de l'audiovisuel à Détroit. Au kiosque de la compagnie Panasonic, ainsi qu'à celui de Sony, il découvre la deuxième génération de magnétoscopes qui permet l'enregistrement d'un meilleur signal, de même qu'une plus grande stabilité de l'image et du son. Les systèmes offerts par les deux compagnies sont, de plus, compatibles, ce qui ouvre la voie à une meilleure diffusion des œuvres produites sur ce support.

À son retour, l'ONF achète une bonne quantité de ces nouveaux appareils, qui s'avèrent être supérieurs au premier Portapak du point de vue technique. Durant la même période, d'importantes réductions budgétaires au sein de l'institution incitent les cinéastes participant aux projets réalisés dans le cadre du programme Challenge for Change/Société nouvelle à utiliser la vidéo. C'est dans ce contexte que prend forme le projet Vidéographe. Ce dernier est accepté par le « comité du programme » avec pour objectif « de former des jeunes capables d'utiliser un autre médium que le cinéma ».



LE TEMPS D'UNE PRIÈRE, ENTRÉE EN SCÈNE (reportage vidéo de Robert Forget) et VIDÉOGRAPHE, VU ET PAR

pour interroger ces jeunes, discuter avec eux en se rendant à certains endroits. Jutra l'a utilisé et exploité de façon concluante. Pour **Wow**, toute la phase de recherche s'est faite avec un magnétoscope portatif, alors que l'entrée de la vidéo à l'ONF était systématiquement refusée par les services techniques qui considéraient cet appareil comme un jouet. On avait beau leur expliquer qu'il combinait le magnétophone à cassette et le polaroid, en plus d'intégrer le mouvement, ils en avaient peur. »

Reste que la très grande majorité des films réalisés par le Groupe de recherches sociales ont été faits en 16 mm, ce qui permettait une souplesse, une légèreté et une fiabilité indéniables, alors que la technologie vidéo naissante était défaillante et peu sûre. Jacques Godbout devient alors directeur du Programme français. Il met sur pied une structure comprenant un studio documentaire, un studio animation et un studio de fiction consacré aux premières œuvres.

« On avait eu mai 1968, on était dans l'attente d'un nouveau contrat social. La jeunesse était en ébullition à travers le pays et Godbout avait signé une entente pour créer en français l'équivalent du programme Challenge for Change, ce qui donnera Société nouvelle. C'est à cette

« Il faut se souvenir qu'on élabore le projet du Vidéographe en pleine crise d'Octobre. Malgré tout, après avoir proposé de nombreuses versions du projet et discuté avec l'administration, celui-ci est accepté. On peut alors aller de l'avant. On trouve un local rue Saint-Denis dans un ancien commerce de fourrure. On met donc le Vidéographe en marche, et il obtient un succès étonnant dès le départ. On nous soumet dès la première année près de 500 projets. Une soixantaine sont acceptés en production. Les choses s'enclenchent à toute allure. »

1971 Le Vidéographe ouvre ses portes à Montréal le 27 novembre au 1604 de la rue Saint-Denis, en plein cœur du Quartier latin. Dès le lancement, les administrateurs du centre de production appliquent des politiques basées sur le principe de la liberté d'expression et de la démocratisation des moyens de communication. Le Vidéographe est à la fois un organisme de production, de diffusion et de distribution vidéo. À ses débuts, le centre bénéficie de crédits financiers importants et offre des conditions de production exceptionnelles à ses utilisateurs : ouvert 24 heures sur 24, 7 jours sur 7, le Vidéographe

met gratuitement à leur disposition du matériel de tournage vidéo, des techniciens, de même qu'une salle de montage. Son local comprend une vidéothèque ouverte au public, un vidéothéâtre participatif, qui présente régulièrement des bandes vidéo et suscite des débats animés, ainsi qu'un service de documentation.

Aussi, le Vidéographe distribue les œuvres qu'il produit en les offrant à des organismes socio-culturels et pédagogiques qui n'ont à défrayer que le coût de la bobine vierge. Lors de l'année qui suit l'ouverture en 1971, l'organisme réalise 32 productions. L'équipe est composée de huit permanents relevant administrativement du directeur du comité du programme français de l'ONF. Le budget initial alloué pour les activités du centre est de 200 000 \$.

L'équipe du Vidéographe est riche d'une solide expérience en animation sociale. La jeunesse est en ébullition. Le magnéscope offre une belle occasion de faire bouger les choses, de changer le monde.

« On s'apercevait qu'on avait simplement à dire: "on s'en vient tourner" pour que la caméra ait un effet catalyseur. On avait également l'impression qu'on pourrait régler des problèmes dans certains milieux rien qu'en arrivant avec une caméra en main... La vidéo nous permettait de dire aux citoyens: « Prenez la caméra et présentez-vous au conseil municipal. Vous allez voir, ça va bouger! »

De nombreuses controverses entourent l'utilisation de ce nouvel instrument de communication qu'est la vidéo. On s'interroge sur les incidences politiques qu'il peut avoir sur la société québécoise. Avec le projet Vidéographe, on rêve de faire de la télévision un médium d'expression populaire. C'est l'époque de la vidéo militante, de l'intervention sociale et du documentaire engagé. De nombreux documents produits au Vidéographe sont ainsi devenus, au fil du temps, des archives importantes de l'histoire sociale du Québec de cette période.

« C'était difficile à contrôler, il y avait beaucoup de monde autour du Vidéographe. Et on était surveillés de près. Je sortais du local... et, souvent, il y avait un jeune avec une caméra de l'autre bord de la rue qui nous photographiait. Il faut se souvenir qu'on a ouvert la boîte en 1971, à un moment où on attendait la "crise d'Octobre 2" ».

Les Pierre Falardeau, Julien Poulin, Yves Chaput, Jean-Pierre Masse, Tahani Rached, Richard Boutet, Camille Maheux, Jean-Claude Germain, Charles Binamé, Paul Tana, Robert



VIDÉOGRAPHE, VU ET PAR | Photo du bas: ENTRÉE EN SCÈNE

Favreau, Yves Langlois, Plume Latraverse et bien d'autres y produisent alors à un rythme tout aussi effréné que l'époque. De l'Angola à l'avortement, du Chili à l'amiantose ou à la question nationale, la vidéo devient un outil d'intervention et de conscientisation sociales. Grâce à son vidéothéâtre de 40 places situé en plein cœur du Quartier latin, le Vidéographe joue son rôle d'éveilleur de la conscience populaire.

Les faits marquants (occupations, grèves, fronts communs successifs, mouvements populaires) deviennent des sujets de prédilection pour tous les artisans du documentaire engagé. Il suffit de relire ces lignes de Pierre Falardeau pour se remémorer le climat de l'époque:

« Il faut parler de la vie, du peuple, du pays à libérer. Par n'importe quel moyen. À tout prix. Même avec de la broche à foin. Il y a de petits moyens, mais il n'y a pas de mauvais moyens. La valeur d'une œuvre se mesure-t-elle à la grosseur de la caméra? Dans les tranchées, les cinéastes vietnamiens ont montré la lutte de leur peuple en Super 8. Alors, le vidéo serait-il déshonorant? Pour certains oui. Des caves qui pètent plus haut que le trou. [...] Il ne s'agit pas d'être marginal, ni underground, ni parallèle. Il s'agit d'être efficace avec des moyens réduits. Il s'agit de vaincre. »

L'action communautaire a le vent dans les voiles, et c'est durant la même période que l'ONF participe à la mise sur pied de la première chaîne de télévision communautaire au Québec, à Normandin dans la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean. De plus, la câblodistribution se met en place au Québec et la télévision communautaire peut maintenant compter sur ce nouveau joueur pour élargir son auditoire. Robert Forget raconte:

« Un jour, un des employés du Vidéographe me dit: "Un homme attend depuis 20 minutes, un monsieur avec une cravate qui veut te parler". Alors je vais voir et m'excuse de l'avoir fait attendre. Il me dit: "Je suis le propriétaire de Vidéotron (cf. le fondateur Pierre Chagnon), une compagnie de câble située à Belœil, mais aussi à Mont-Laurier, et on veut s'implanter à Gatineau. À Belœil, j'ai un studio et quelqu'un qui s'occupe de la télévision communautaire, mais personne ne vient. Par contre ici, ça fait 20 minutes que je suis là et ça rentre, ça sort, certains emportent de l'équipement, d'autres reviennent avec des bobines, il y en a qui font du montage dans un coin..." Je lui ai demandé combien de canaux il avait sur son câble à Belœil... Douze postes, qu'il me répond... Je lui ai demandé si les douze postes étaient utilisés, s'il pouvait en libérer

un... Il me répond que oui, et il me propose que l'on fasse l'expérience d'une télévision sur demande pendant une semaine. Alors, j'ai dit: "Le Vidéographe a produit une soixantaine de réalisations à ce jour, je n'en suis pas propriétaire, ce sont les auteurs qui en sont responsables, mais je suppose que si on leur demande, la plupart d'entre eux vont accepter d'être diffusés à la télévision."»

1972 Le Vidéographe tente une expérience de câblodiffusion avec le projet «Sélectovision» en collaboration avec les chaînes de télévision communautaire. Cet essai consiste à expédier à tous les abonnés du câble implanté par Vidéotron dans la région de Beloeil, de Gatineau et de Mont-Laurier, une liste de 81 vidéogrammes, dont 60 issus de la collection du Vidéographe et 21 autres titres, qui sont des productions locales réalisées par les télévisions communautaires du Québec. Pendant dix jours, les abonnés peuvent téléphoner pour visionner le vidéogramme de leur choix. Par l'intermédiaire d'un animateur en studio, le document ayant recueilli le plus grand nombre de votes est diffusé. C'est là l'une des premières expériences de télévision sur demande. Ainsi, la population d'une ville pouvait vivre une expérience unique, soit, sur un simple appel téléphonique, choisir l'émission de télévision qu'elle désirait regarder.

Par ailleurs, des étudiants en communication de l'UQAM mettent sur pied le Réseau d'information vidéo du Québec. Ils réalisent une série intitulée «Québec ke cé ça?» qui tiendra l'antenne de 1972 à 1974. La série traite des préoccupations de l'époque (grèves, manifestations, etc.). Yves Langlois, membre du Vidéographe, réalisateur et chargé de projet, explique la nature de cette émission:

«À "Québec ke cé ça?", nous recevions chaque mois des reportages produits par différentes stations de télévision communautaire du Québec. Puis, nous produisions une émission cadre, qui présentait ces reportages et d'autres que nous réalisions nous-mêmes. Ensuite, nous faisons une copie de l'émission pour les 25 stations communautaires, qui la diffusaient plusieurs fois sur leur réseau.»

Durant la même période, les techniciens du Vidéographe travaillent en collaboration avec les services techniques de l'ONF à la mise au point d'un appareil qui allait révolutionner le monde de la vidéo: l'éditomètre, la première machine de montage vidéo. On vient même de New York pour l'utiliser! C'est ainsi que l'équipe du Vidéographe se place à l'avant-garde de la technologie vidéo.

En 1972, le Vidéographe accueille dans ses locaux de la rue Saint-Denis le premier festival vidéo intitulé «La journée des voisins». Au cours de cette manifestation, deux écoles de pensée s'expriment: celle des adeptes du documentaire sociopolitique et celle des tenants de l'expérimentation et de la fiction.

Le Vidéographe demeure lié à l'ONF jusqu'en 1973. En mars de cette année-là, Ottawa se retire de l'expérience du Vidéographe en raison du contexte sociopolitique de l'époque. Robert Forget explique les pressions exercées par l'administration de l'ONF et par certains cinéastes qui veulent mettre fin à l'aventure:

«On se remettait péniblement de la crise d'Octobre et le Vidéographe était, à l'ONF, en territoire adverse. Certaines personnes sont allées voir le commissaire et lui ont dit: «Ça va mal tourner et on ne veut pas que l'ONF, un organisme fédéral, soit lié à ça». Les cinéastes ont aussi exercé une pression, se demandant ce qu'ils faisaient là. L'ONF s'est retiré du Vidéographe pour des raisons politiques.»

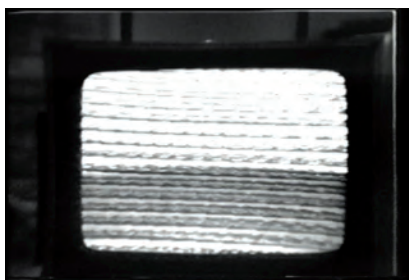
Robert Forget, avec l'aide de l'animateur social Michel Cartier, du professeur Jean-Paul Lafrance, du journaliste Louis Martin et de l'éditeur Robert Roussel, décide alors de faire du Vidéographe un organisme sans but lucratif. Dans ce nouveau contexte, 109 productions sont réalisées en 1973, dont 76 dans le cadre d'une collaboration avec l'ONF qui s'achève par la suite.

L'organisme traverse sa première crise financière en décembre 1973, peu après son divorce avec l'ONF. Une deuxième crise financière le secoue en mai 1976. On organise alors pour le sauver un spectacle bénéfice intitulé «Les loges de la folie», qui se déroulera à l'Université de Montréal, mais l'événement coûte plus cher qu'il ne rapporte. Presque ruiné, l'organisme est forcé de mettre à pied ses employés et de fermer boutique jusqu'en janvier 1977. À sa réouverture, deux personnes y travaillent, se consacrant uniquement à la distribution. La situation financière est périlleuse et les «militants» du Vidéographe font des pieds et des mains pour renflouer le «bateau».

«J'étais sur le conseil d'administration, on avait des dettes, il y avait eu des erreurs comptables importantes. Résultat: on était en faillite et on ne le savait pas. L'administration en place a été dégoûtée par une nouvelle équipe plus jeune qui a pris le contrôle. J'ai décidé alors de retourner à l'ONF.»

Dans ces conditions, les difficultés financières ne peuvent qu'entraver la liberté d'expression et limiter le nombre de productions vidéo qui ont fait le succès du Vidéographe. En dépit de cela, en 1979, lors de l'assemblée générale annuelle, les membres forts de leurs convictions voteront à l'unanimité la résolution suivante:

«Compte tenu que l'accès aux médias d'information officiels est bloqué aux couches populaires; dans la mesure de ses moyens et ses compétences, le Vidéographe se consacre prioritairement à la promotion des couches populaires en vue de favoriser la connaissance de la réalité, l'esprit critique, l'autonomie et l'organisation à la base. Il offre son appui aux individus et aux groupes qui partagent cet objectif.»



Images tirées de VIDÉOGRAPHE, VU ET PAR

Vidéo d'archives de René Roberge

À la fin des années 1970, les membres ont la main heureuse en faisant appel à la société de charité Ozanam, qui opère un bingo sur la rue Sainte-Catherine et accepte de remettre les profits du jeu à certains organismes sans but lucratif. Le nom de l'organisme est pigé au hasard: les fonds recueillis rapportent 200 000 \$ au Vidéographe! Une fois le déficit comblé, le restant de la somme sert à l'achat d'un édifice. En novembre 1980, le Vidéographe emménage dans ses nouveaux (et actuels) locaux de la paisible rue Garnier sur le Plateau-Mont-Royal. Une importante page de l'histoire de la vidéo venait ainsi de se tourner.

Durant les années 1970, une atmosphère d'effervescence créatrice s'était propagée. Les cégeps, les universités, les télévisions communautaires, des galeries d'art et des organismes de toutes sortes avaient vu le jour. Cette décennie est aussi marquée par deux grands mouvements qui viennent bouleverser la société québécoise: la montée du nationalisme et l'affirmation du mouvement féministe. Plusieurs groupes de création et de production vidéo émergent durant cette période, notamment grâce à des programmes d'aide gouvernementale tel que «Jeunesse Canada au Travail». Un des objectifs communs à tous ces groupes est de constituer une solution de rechange aux institutions.

Dans le domaine des arts et de la culture, on voit l'émergence de centres alternatifs et de galeries parallèles. Ces centres, fondés majoritairement par des artistes, souhaitent montrer au public l'art qui se fait et qui n'est pas exposé dans les musées et les galeries commerciales. On désire briser la tradition et en créer de nouvelles. La plupart des centres d'artistes qui voient le jour durant cette période existent encore aujourd'hui et forment le noyau dur de la vidéo indépendante.

1972 À Montréal, la galerie Véhicule Art, dirigée majoritairement par des artistes anglophones, ouvre ses portes. Cette galerie fonde un centre sans but lucratif à l'intention d'artistes de toutes les disciplines. Dès novembre 1973, le nouveau centre obtient une importante subvention du programme «Initiatives locales», programme mis sur pied par le gouvernement fédéral afin de favoriser la création d'emplois. Sous la direction de René Blouin, le centre engage alors 22 nouveaux employés et divise ses activités en différents secteurs: promotion et publicité, expositions, documentation, vidéo, etc. En janvier 1974, la galerie fait l'acquisition d'un Portapak vidéo. Dans un premier temps, l'appareil permet aux artistes d'enregistrer les événements qui se déroulent à la galerie, laquelle se constitue ainsi des archives. Dans un deuxième temps, les artistes explorent l'aspect «temporel» de la vidéo, ainsi que les diverses possibilités d'expression offertes par le médium. Plusieurs



Claude Vivier dans *L'HOMME DE PÉKIN*
Marshalore dans sa vidéo *YOU MUST REMEMBER THIS*

documents sont réalisés et diffusés dans les galeries d'art parallèles, les musées et à l'occasion de manifestations à l'étranger.

En octobre 1975, le «secteur» responsable de l'accès à l'équipement vidéo de la galerie se donne le nom de Vidéo Véhicule, et l'artiste Marsha Chu, alias Marshalore en prend la direction. Une subvention du Conseil des Arts du Canada permet au groupe de s'équiper d'une unité de montage pour vidéo demi-pouce noir et blanc. La même année, Vidéo Véhicule présente au public montréalais une sélection de vidéogrammes réalisés par l'américain Bill Viola, ainsi que plusieurs œuvres du torontois Clive Robertson.

Dans le milieu des arts visuels, les échanges entre le Canada et les autres pays sont fréquents. Ainsi, jusqu'en 1980, ce groupe fait la promotion de l'art vidéo et organise de nombreux événements permettant de faire connaître les travaux de Martha Rosler, Don Druick, David Moore,

Randy Lake, Barbara Steinman, Bill Vazan, Suzy Lake, Tom Dean, Marshalore, Susan Russel, Lisa Steele, Kate Craig, Daniel Guimond, Dan Graham, Daniel Dion, Philippe Poloni et Tom Konyves.

Au début des années 1980, poussés par le désir de se dissocier de la galerie Véhicule Art, les membres de Vidéo Véhicule changeront de nom pour les Productions réalisations indépendantes de Montréal (PRIM).

Entre-temps, le premier festival de films proposant uniquement des œuvres réalisées par des femmes, «Women in Film», est présenté dans onze villes canadiennes. L'événement inspire des femmes de Québec. Celles-ci s'associent en 1973 pour fonder le groupe «Le centre la femme et le film», ancêtre du regroupement bien connu aujourd'hui, Vidéo Femmes. Le groupe se définit comme un centre de production et de diffusion de vidéogrammes produits par et pour des femmes.

1974 Les membres de ce centre font une tournée de la province en autobus afin de présenter des films et des vidéogrammes réalisés par des femmes dans les agglomérations éloignées des grands centres. Elles baptisent leur véhicule de tournée «Ciné-vidéo-bus». L'année suivante, elles mettent sur pied un programme offrant aux groupes de femmes des ateliers d'information et des services techniques en vue de l'Année internationale de la femme. Une sélection de films et de vidéos leur était proposée, ainsi que de l'aide à la production de nouveaux documents audiovisuels.

Pendant l'Année internationale de la femme, les pionnières du groupe, Hélène Doyle, Nicole Giguère et Hélène Roy, organisent des ateliers d'apprentissage et mettent tout en œuvre pour devenir «utiles et presque nécessaires» à l'avancement de la cause des femmes dans la région de Québec. Afin de doter les artisans de la région d'équipement



Affiche de «La femme et le film», *UNE NEF... ET SES SORCIÈRES* d'Hélène Roy



de production et de services mis en commun, elles s'associent en 1977 avec d'autres groupes populaires pour fonder le Centre Populaire d'Animation Audio-Visuelle de Québec (le CPAAVQ qui deviendra La Bande vidéo et film de Québec en 1986). Ce centre est orienté vers l'action et l'intervention dans les milieux populaires, qui sont les publics visés en même temps que les «acteurs» des vidéogrammes de l'époque. Nous retrouvons l'esprit qui règne alors au sein du groupe «Le centre la femme et le film» à la lecture de ces lignes :

«1977. C'est le grand saut. Le centre *La femme et le film* concrétise ses aspirations en créant un collectif autonome de femmes. C'est l'année des premières productions à caractère féministe avec **Une femme et ses sorcières** d'Hélène Roy, **Chaperons rouges** de Helen Doyle et Hélène Bourgault. Cinq soirées thématiques sur la condition des femmes sont organisées (et très courues) dans la salle de l'ONF à Québec.»

Pendant cette période, le collectif emménage dans un nouveau local, s'équipe d'instruments de tournage et de diffusion vidéo, et met rapidement en place un réseau de distribution qui va desservir l'ensemble des régions du Québec. Puis, ce sera l'organisation de son premier festival de films et de vidéogrammes réalisés par des femmes : le Festival des filles des vues, qui deviendra, au fil des ans, une manifestation d'envergure internationale.

En outre, le centre privilégie les échanges avec les autres groupes québécois en se chargeant de la distribution d'œuvres réalisées par des femmes et produites par d'autres maisons de production indépendantes. La réputation internationale acquise grâce au festival l'amène à organiser des échanges avec des vidéastes étrangères. Les membres du groupe établissent également des liens avec d'autres groupes qui partagent les mêmes objectifs que les leurs, tel le Centre Simone de Beauvoir de Paris, ce qui favorise la diffusion d'œuvres québécoises outre-mer.

1975 En parallèle à ces développements, d'anciens membres du Vidéographe fondent à Montréal, le Groupe d'Intervention Vidéo (GIV). Les objectifs du groupe sont de se consacrer à la production et à la distribution d'œuvres vidéographiques progressistes à caractère social, éducatif et culturel. D'obédience indépendantiste de gauche, les réalisations du GIV visent à remettre en question la société québécoise de l'époque. Bernard Émond, Michel Van de Walk, Jean-Pierre

Boyer, Louise Gendron, entre autres, y réalisent des vidéogrammes sociopolitiques. Dans la foulée de la montée du féminisme, plusieurs femmes, à la fin des années 1970, assument la direction du GIV, qui devient un regroupement de femmes. Le groupe met l'accent sur l'usage du médium vidéo comme agent de transformation de la condition des femmes. Des documents sur la santé des femmes, la violence familiale, les stéréotypes et les travaux non traditionnels sont produits et distribués dans le réseau institutionnel et communautaire québécois. Anne Golden, réalisatrice impliquée au GIV, explique :

«Notre mandat est de distribuer et de produire de la vidéo féministe, mais aussi d'être un centre de ressources pour les femmes qui cherchent à s'informer sur les lieux qui existent pour elles et sur les lois qui les concernent.»

À la fin des années 1970, le GIV et Vidéo Femmes sont donc des collectifs de réalisatrices produisant et distribuant des œuvres mettant en valeur la condition des femmes dans notre société. Comme le note Daniel Carrière, seul et unique critique d'art spécialisé en art vidéo ayant publié dans un quotidien (*Le Devoir*), l'apport des femmes est important dans l'histoire de l'art vidéo d'ici.

«Avec les préoccupations plus larges, voire politiques qu'elles partageaient, les femmes vidéastes ont participé à l'évolution du médium, et leur apport a constitué en soi un chapitre de l'histoire d'une pratique vidéo fière de ses origines. Assez tôt, les femmes se sont approprié le magnétoscope et elles n'ont jamais cessé de s'en servir pour faire valoir leur histoire, leur identité et leurs revendications. À défaut de pouvoir faire du cinéma, chasse gardée des hommes, celles-ci se devaient de s'emparer de la spécificité d'un médium moins porté vers la ségrégation et permettant par ailleurs de promouvoir une vision sociale.»

1976 Sur un autre front, au début de l'été, des cinéastes et des vidéastes se réunissent pour fonder une coopérative de production, la Coopérative de production vidéoscopique de Montréal, mieux connue sous l'appellation de Coop Vidéo. Les principaux membres fondateurs en sont Yves Chaput, Jean-Pierre St-Louis, Gilbert Lachapelle, Normand Forest, James Gray, Marc Girard, Suzanne Girard, Robert Morin et Lorraine Dufour. En mars 1977, la nouvelle entreprise obtient une accréditation du ministère des Consommateurs, Coopératives et Institutions financières. La coopérative parvient à

s'autofinancer en effectuant des commandes pour divers ministères. Elle acquiert ainsi des équipements vidéo trois-quart de pouce, couleur. Des membres réalisent, entre autres, des documents destinés au réseau scolaire québécois en collaboration avec la Direction générale des moyens d'enseignement (DGME).

Le groupe se fixe comme objectif de «vivre» de la vidéo et de financer les productions individuelles de ses membres avec les profits obtenus grâce aux commandes qu'il réalise. Mais à plus long terme, il vise ni plus ni moins qu'à produire pour les grandes chaînes de télévision. Robert Morin raconte ce qui motivait les membres de la Coop Vidéo à ses débuts :

« On a créé ce groupe-là pour avoir des facilités d'accès à l'équipement et avoir moins de gens dans nos jambes. À l'époque, la seule autre option était le Vidéographe et on trouvait le processus de sélection des projets trop lent. Les autres groupes qui existaient à l'époque, comme Vidéo Véhicule, faisaient de l'installation et de la vidéo d'art et ils étaient intéressés par le marché des musées. Le Vidéographe était aussi équipé en noir et blanc et nous, on s'était acheté de l'équipement couleur dès le départ, parce qu'on voulait vendre nos "tapes" à la télé. L'idée de base était d'essayer de vivre grâce aux téléés, de travailler avec les téléés. Illusion! Vidéographe n'était pas plus intéressé que ça à diffuser ses trucs à la télévision, dans la mesure où la télé les boycottait soi-disant parce qu'ils produisaient en noir et blanc... Et nous, on a découvert que la télé n'était pas plus intéressée par nos productions, et que ce n'était pas une question de standard, puisqu'on tournait en couleur avec le même équipement qu'eux. »

Le style de réalisations vidéo propre à la Coop se situe déjà quelque part entre la fiction et le documentaire, et les auteurs du groupe développeront une vidéographie originale qui finira par obtenir beaucoup de reconnaissance, et ce, autant au Québec qu'à l'étranger. Le tandem formé par Robert Morin et Lorraine Dufour réalise plusieurs œuvres marquantes de cette période de l'histoire de l'art vidéo québécois. Lorraine Dufour décrit en ces termes les difficultés que Robert Morin et elle éprouvaient déjà à l'époque à cibler un public :

« Il est difficile de parler de public cible en ce qui concerne nos productions. Nous savons à qui elles ne s'adressent pas, mais il nous est impossible de dire à qui elles s'adressent. Elles ne sont pas destinées aux esthètes, aux artistes, aux intellectuels. En fait, au départ, nous voulions faire une sorte de télévision grand public et, là encore, il n'existait aucune station qui s'approchait, dans son contenu comme dans son contenant, de ce que nous voulions faire. »

Les membres de la Coop Vidéo passent du documentaire à la fiction, tandis que les artistes de Vidéo Véhicule explorent les potentialités du médium en déconstruisant les formes narratives traditionnelles pour expérimenter de nouvelles voies.

Deux écoles de pensée s'affirment qui se cantonneront dans leur position au cours de cette période des débuts de l'art vidéo québécois. Ce sont, d'une part, celle des tenants de la « vidéo d'art » et, de l'autre, celle des adeptes du documentaire social. Ces deux mouvements réussissent généralement à cohabiter de façon pacifique au sein des différents groupes. À titre d'exemple, dès le début du Vidéographe, Gilles Chartier et Richard Martin mènent des expériences de vidéo « feed-back » pendant que le tandem formé par Pierre Falardeau et

Julien Poulin y perfectionne une approche documentaire résolument militante et politique.

Ce nouvel outil devient progressivement un laboratoire de recherche conceptuelle et formelle, une discipline spécifique qui s'inspire de tous les autres courants artistiques contemporains. Exclu des réseaux de l'industrie télévisuelle et boudé par un grand pan du milieu cinématographique, l'art vidéographique favorisera pourtant l'exploration de nouvelles formes de langage pour une génération de créateurs intéressés par le monde de l'image et du son. La technologie vidéo s'imposera au fil des décennies qui ont suivi comme un moyen privilégié d'expression de discours marginaux et parallèles. Ainsi, les mouvements féministes, artistiques, sociaux, des droits civiques et de genres trouveront dans la technologie vidéo un support adéquat pour l'expression de leurs revendications et l'affirmation de leur identité, de leur idéologie. Tout naturellement, l'art vidéo naissant permet l'émergence d'un milieu dans lequel se brassent des idées progressistes.

Ses artisans désirent faire de la vidéo sans contraintes. Pour eux, le concept d'indépendance signifie être libre de créer et de pouvoir communiquer des émotions, des idées ou des connaissances sans avoir à subir l'ingérence de quiconque.

Robert Morin résume cette pensée ainsi :

« L'indépendance, ça tient à quoi? Ça tient au fait que tu veux aller au bout d'une idée de la production, mais vraiment au bout, avec les moyens requis pour aller jusqu'au bout, sans que personne n'intervienne pour te dire: "Tu devrais pas faire ça comme ça"... ou "tu devrais pas dire ça". À la limite, c'est ça l'indépendance, le reste on s'en fout. » ■



LE VOLEUR VIT EN ENFER de Robert Morin

* Ce texte relatant l'histoire des débuts de l'art vidéographique est basé sur des extraits issus du rapport sur la production indépendante *Le prix de la liberté* publié en avril 1992 par l'Institut Québécois du Cinéma (I.Q.C.). Ce rapport fut rédigé par Luc Bourdon, Louise et Jules Lamarre avec l'aide de Katherine Liberovskaya. Ces extraits croisent une entrevue réalisée par Luc Bourdon et Philippe Gajan avec le producteur et réalisateur Robert Forget en mars 2013 à Saint-Vincent-de-Paul de Laval.