

Séquences

Vidéoformes 2001 — 16^e Festival international d'art vidéo et multimédia : Sapin, sommes-nous vraiment là?

Martin Capel

Le cinéma québécois des années 90
Numéro 214, juillet-août 2001

URI : id.erudit.org/iderudit/2144ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Capel, M. (2001). Vidéoformes 2001 — 16^e Festival international d'art vidéo et multimédia : Sapin, sommes-nous vraiment là?. *Séquences*, (214), 10-10.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2000

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

Manifestations

Vidéoformes 2001 : 16^e Festival international d'art vidéo et multimédia

Sapin, sommes-nous vraiment là ?

Vidéoformes, festival de la vidéo et des arts électroniques, fête sa seizième année d'existence en mars 2001. Grâce à cette manifestation, les artistes pratiquant l'art vidéo trouvent à Clermont-Ferrand (France) un lieu de diffusion qui, au fil des ans, est devenu l'un des rendez-vous les plus importants de ce type en France. Au côté d'artistes de grande réputation, tels Chantal Ackerman, Sylvie Blocher et Alain Fleischer, le festival proposait, pour la deuxième année consécutive, les installations vidéo de l'artiste québécoise Sapin, *Variation vidéo autour des « Ménines »*.

Par le biais de cette série d'installations vidéo, Sapin s'attaque à un des chefs-d'œuvre de l'histoire de la peinture, *Les Ménines* de Vélasquez. Avec ce tableau, « le maître des maîtres », selon Manet, a inventé une conception véritablement révolutionnaire de l'espace du tableau. Son vieux maître, Francisco Pacheco, lui aurait, dit-on, enseigné le principe suivant : « L'image doit sortir du cadre ».

C'est ce principe que Sapin récupère avec la plus parfaite délectation. Dans la première variation, chacun des dix personnages du tableau se retrouve, *via* le visage d'un acteur, sur un moniteur posé sur un piédestal dont la hauteur et la disposition dans la salle correspondent exactement à celles qu'occupe le personnage dans le tableau.

Un onzième moniteur reprend l'idée du miroir peint dans le tableau et sur lequel se reflète le couple royal en train de poser pour le peintre : Sapin, grâce à une caméra dissimulée, piège le public de l'exposition et envoie son image sur ce onzième moniteur. Le peintre laisse sa place à la vidéaste, et le pinceau est remplacé par une caméra qu'elle fixe sur le public.

Lorsque l'on entrait dans l'immense salle de l'école des Beaux Arts, on éprouvait un moment de stupéfaction puis un certain plaisir. Le lieu était sombre et silencieux, et seuls apparaissaient des visages qui semblaient flotter au-dessus du sol. Les visages tournaient, s'échangeaient des regards et nous observaient.

Ce dispositif de 11 moniteurs permet à Sapin de distendre les composantes fusionnelles du tableau. Elle scinde les espaces figurés et ne garde, pour les retracer, que des jeux de regards définis. Le tableau de Vélasquez se retrouve ainsi physiquement fragmenté en de multiples identités.

La deuxième et la troisième *Variation vidéo autour des « Ménines »* étaient présentées à l'intérieur d'une ancienne chapelle devenue le Musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand.

La deuxième prend le contrepied de la première en fusionnant toutes les composantes du tableau. Il ne reste ainsi plus qu'un seul des onze moniteurs. On y retrouve l'image de la vidéaste, mais cette fois-ci, c'est à travers l'écran d'une caméra placée face à nous que cette image nous est offerte.

Sapin nous propose ici un dispositif en miroir : une caméra filme une seconde caméra, elle-même en train de filmer la première. Écrans et caméras fonctionnent sur le principe des poupées gigognes qui contiennent leur équivalent en format réduit. Au lieu de voir notre image dans l'écran ouvert de la caméra qui nous fait face, nous en sommes étrangement évacués.

Tandis que Magritte nous a déjà assurés que nous ne sommes pas vraiment là lorsque nous nous trouvons face à un miroir, Sapin nous dit que la caméra ne peut pas non plus assurer notre présence. Elle nous livre ainsi son interprétation de la représentation en doutant de la prétention de la caméra à doubler une réalité elle-même incertaine.

La dernière *Variation vidéo autour des « Ménines »* souffrait d'un manque de pénombre et surtout de l'impossibilité physique du lieu d'offrir un angle de mur. Les deux projections de l'installation vidéo auraient dû initialement se côtoyer sur deux murs comme sur les pages d'un livre ouvert. Mais l'angle était rompu et les murs, décalés.

Dans cette dernière installation, nous retrouvons les images des personnages de la première variation. Mais cette fois-ci, ils apparaissent les uns après les autres selon le mouvement de la caméra de Sapin. Son déplacement à travers les moniteurs nous est ainsi proposé comme autant d'espaces à variations mobiles. La caméra suit le regard des personnages, le précède ou le surprend. Les visages ainsi frôlés se modifient sans cesse au gré du mouvement de la vidéaste, et leur taille, décuplée sur le mur par le vidéo projecteur, leur donne un côté monstrueux, comme s'ils étaient prêts à avaler les images de l'autre projection.

Cette autre projection expose l'image du public qui apparaissait dans le moniteur lors de la première variation. Sapin a filmé ce moniteur et donne au public la place qui lui revient, c'est-à-dire face à l'œuvre. Cette dernière peut enfin vivre en autarcie, elle possède son propre public. L'image détournée est chargée de sens comme le serait cette paraphrase de Magritte : « Ceci n'est pas un public ». Intégrée à l'œuvre, l'image du public regardant devient image regardée d'un public. Nous retrouvons là encore le questionnement de la vidéaste faisant de l'œuvre non une proposition indifférente à la réalité de notre temps mais, avec subtilité et justesse, une véritable opportunité de réflexion : Qui regarde qui ? Qui filme qui ?

Martin Capel