

## Vie des arts

# La vidéo au Québec

Jean Tourangeau

---

L'art et l'ordinateur

Volume 33, numéro 134, mars-printemps 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53865ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Tourangeau, J. (1989). La vidéo au Québec. *Vie des arts*, 33 (134), 27-29.

La télévision n'a jamais été perçue comme un art. On ne voit en elle qu'une copie médiatisée, à moins qu'on ne la tienne simplement comme la parente pauvre du cinéma, promu au titre de septième art quand on constata que son rendu et sa spécificité ont contribué simultanément à nous ouvrir de nouveaux horizons. A ce propos, Jean Mitry disait, dans son *Esthétique et psychologie du cinéma*, que «le rythme cinématographique n'est pas un rythme temporel ajouté à un rythme spatial, mais un rythme nouveau qui est fonction des coordonnées rythmiques de l'Espace et du Temps».

nées 50 et, depuis, reste attachée à ce passage qui marque son statut. Le petit écran apparaît comme le symbole par excellence de ce 20<sup>e</sup> siècle porté sur les communications, comme l'icône de la modernité.

Or, la vidéo tend à recréer un art total à la manière d'un opéra filmé où la musique est composée en fonction ou en contrepartie des images, celles-ci illustrant un scénario dont, parfois, elle se libère pour mieux improviser. Les personnages peuvent être tirés de notre imagination et être en même temps des produits purs de l'art de l'animation,

# LA VIDÉO AU QUÉBEC



Marc Paradis  
*L'Incident Jones*, 1986.  
Vidéo couleur, 9 min.  
(Photo Joanna Kotkowska)

On se plaît alors, par comparaison, à se représenter la *Télé* comme un véhicule publicitaire, comme si la publicité n'était pas un art, comme si la télévision ne pouvait trouver sa définition qu'en s'y opposant. On suggère ainsi qu'elle est trop réaliste, trop descriptive. Rappelons-nous ici qu'on disait la même chose en son temps de la photographie à propos de la peinture...

Qu'en est-il de la vidéo qui se sert du petit écran comme la *Télé* et non pas du grand écran, plongé dans le noir, tel qu'au cinéma?

Dans l'imaginaire collectif, la télévision a remplacé la radio durant les an-

l'électronique étant, en ce cas, plus qu'un support.

Pensons à *Tony de Peltrie*, réalisé à l'Université de Montréal. L'illusion est si bien exécutée qu'il s'en dégage l'impression que chaque mouvement de Tony, le pianiste, a été croqué sur le vif par autant de mouvements de caméra. Bien entendu, aucune caméra ne fut utilisée puisque l'art de l'animation électronique s'effectue à l'aide d'un ordinateur.

L'échange entre les pratiques et les disciplines artistiques se constitue non seulement en jouant avec la définition du procédé, mais encore à travers elles

comme pour déjouer les idées admises, les moyens habituels ou les conventions du genre. En ce sens, la vidéo, notamment au Canada, a souvent semblé répéter le ton télévisuel comme pour le mimer mais, après quelques minutes, le spectateur s'apercevait que l'action l'amenait sur une autre voie qui différait grandement de ce qu'il avait pu imaginer au départ.

Dans la même veine, en plein triomphe du *land art*, lorsque la caméra vidéo ne permettait pas une grande profondeur de champ, les artistes allaient à l'encontre des possibilités techniques en s'évertuant à façonner un

paradoxe et hybride, pour ne pas dire ironique, se déterminer comme résolument post-moderne tout en conservant des composantes modernes?

Si l'on s'arrête aux dispositifs techniques, la vidéo suit la télévision, au lieu de la précéder; la vidéo s'est en effet offert la couleur dix ans après que les réseaux de télévision en aient équipé leur studio. Car, c'est sur des points de vue englobant et excluant à la fois cette réalité que la vidéo québécoise a trouvé ce qui la différencie de celle des autres pays, et y a trouvé sa reconnaissance internationale. Comme si certains vidéastes québécois désiraient se rallier

de la portée visuelle du décor qui, d'emblée, situe la trame narrative.

Dans *Le Chien de Luis et Salvador*, de 1984, Bernar Hébert se sert du *Chien andalou* de Luis Bunuel comme prétexte, non pas en le citant, mais en introduisant en vidéo la pensée surréaliste par le biais de ses effets discursifs, ses tableaux en trompe-l'œil et ses associations antagonistes. Trois ans plus tard, *Maison*, de 1987, la représentation canadienne du projet télévisuel international intitulé *Time Code*, peut paraître plus conventionnelle quand on sait que les scènes de tournage proviennent d'un lieu réel. Entend-il reproduire la



Luc Bourdon  
*The Story of Feniks and Abdullah*, 1988.  
Vidéo couleur, 18 min.  
(Photo Joanna Kotkowska)

autre espace afin de réorganiser le paysage. Depuis que les caméras sans tube existent et que l'on est dorénavant capable d'affronter la lumière de plein fouet ou de reproduire des points de fuite, jamais n'a-t-on vu autant d'atmosphères sombres et de plans aplatis. C'est sur un tel dilemme, par exemple, que *L'Étang*, de 1985, de Michèle Waquant, est fondé.

Comment la vidéo des années 80 peut-elle échafauder une attitude aussi

au style narratif de nos téléromans et se prouver au même moment qu'ils étaient capables de réussir un montage accéléré qui prend sa source dans la publicité!

*Le Train*, de 1985, de François Girard en est un exemple percutant parce qu'il se réfère à la fois aux modèles publicitaires et au code du vidéoclip dans lequel la chanson donne la durée du vidéo. Les composantes formelles reprennent le principe d'efficacité qui tend à convaincre rapidement un auditoire en le plaçant dans une ambiance où la bande sonore – les bruits de la respiration humaine – se fond au moyen

nature à partir d'un procédé électronique, donc s'y opposer, ou veut-il plutôt redonner à la réalité un autre statut?

*Anémique cinéma*, de 1987, une citation d'*Anemic cinema*, de Marcel Duchamp et de Man Ray, ne garde que le mouvement en spirale du film original. Il isole une seule caractéristique de ce qui était à l'époque une innovation tant sur le plan technique que conceptuel, montrant de ce fait que le film a aussi pu être une nouveauté! Dans *La La La Human Sex*, de 1987, il ajoute à la chorégraphie d'Édouard Lock des éléments narratifs qui suggèrent un récit avant même l'arrivée des danseurs. Le

réalisateur vidéo devient le chorégraphe du vidéo puisqu'il en orchestre la composition et en interprète le sens.

*The Story of Feniks and Abdullah*, de 1988, de Luc Bourdon, tourné et monté au Western Front, à Vancouver, est aussi travaillé sur ce mode référentiel. Le réalisateur mélange des moments de sa vie quotidienne à des prises de vue de l'horizon de Vancouver pour signifier la différence entre la contemplation et le hasard de la vie. Le monologue en voix hors champ, adressé à une femme présente par le biais d'un répondeur automatique, reprend les *Fragments d'un discours amoureux*, de Barthes. En

fait, les images évoquent l'image de l'image ou, comme disait Barthes, «l'origine s'efface au profit de la citation».

On pourrait interpréter autrement cette œuvre récente de Luc Bourdon si on la replaçait en face de *Touei*, de 1985: l'environnement marin s'y juxtaposait déjà à un environnement quotidien où un couple était au repos. Marc Paradis aussi, dans *L'Incident Jones*, de 1986, donnait la préférence à son vécu afin d'en faire le symbole d'autre chose. En pleine montée dramatique, il y emploie le ralenti pour bien indiquer que la technologie peut s'effacer devant le

cas, la vidéo québécoise serait d'essence post-moderne parce qu'elle est «sortie de l'ère des ruptures» et que son «invention coïncide avec sa capacité d'intégration», pour citer *Scarpetta*<sup>1</sup>. ■

1. Liste de prix et de mentions décernés à des vidéos du Québec et dont l'aire géographique va de San Francisco à Tokyo, en passant par l'Europe.

*Le Chien de Luis et Salvador*

1984 Festival de Locarno (Suisse): premier prix;  
1984 Tokyo Video Festival (Japon): Special Merit Award.

*Le Train*

1985 Première semaine internationale de vidéo de Genève (Suisse): meilleur montage;  
1985 Tokyo Video Festival (Japon): Special Merit Award;



Bernar Hébert  
*House*, 1987.  
Vidéo couleur, 11 min.  
Inspiré d'un texte de Jane Warrick.

contenu ou, autrement dit, ne jamais se substituer au sujet.

La vidéo pourrait faire sienne cette définition de l'espace filmique quand Jean Mitry pose «qu'il est forme structurante autant que forme structurée». Comme si, de 1984 à 1988, la vidéo québécoise était passée du mouvement accéléré au ralenti, de la prouesse technologique à une nouvelle interprétation de notre réalité quotidienne, en s'énonçant comme un lieu où tous les détournements sont possibles. En ce

1985 San Francisco International Video Festival (U.S.A.): mention;  
1986 III<sup>e</sup> Manifestation internationale de vidéo de Montbéliard (France): mention spéciale;  
1987 Atlanta Film and Video Festival (U.S.A.): Best Video Performance;  
1987 Sixth Daniel Wadsworth Memorial Video Festival (U.S.A.): Special Merit Award.

*L'Incident Jones*

1986 San Francisco Experimental Film and Video Festival (U.S.A.): Mention;  
1987 Video Culture International, Toronto: premier prix dans la catégorie d'un ½ po.

*The Story of Feniks and Abdullah*

1988 Atlanta Film and Video Festival (U.S.A.): premier prix.