

## La vidéographie dans un contexte d'art

Eric Cameron

Volume 20, Number 80, Fall 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55078ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Cameron, E. (1975). La vidéographie dans un contexte d'art. *Vie des arts*, 20(80), 62–63.

# La vidéographie dans un contexte d'art

Faut-il considérer la vidéographie comme un art? Voilà qui soulève un problème tant sur le plan de la conception que sur celui du lieu de la projection. Patricia Sloan (citée dans le catalogue de *Videoscape*) soutient que la «vidéographie se développera ou disparaîtra en tant qu'art selon qu'il vaudra la peine ou non qu'on la regarde, et non parce qu'elle est un art ou non»<sup>1</sup>; et, en définitive, elle pourrait bien avoir raison. Reste, pourtant, la question de savoir s'il y a lieu de présenter la vidéographie comme un art au même titre que la peinture et la sculpture, et cela, dans un endroit, le musée, destiné d'abord aux peintures et aux sculptures?

Les particularités du langage permettent de dire que toute activité, quelle qu'elle soit, peut se hausser au niveau de l'art quand sa réalisation devient en soi remarquable et supprime les objectifs qui l'avait d'abord motivée. Le mot passe-partout *art* sert à exprimer son indépendance propre, mais cela crée des problèmes. Un cordonnier, disons, peut véritablement y parvenir, peut hausser le niveau de sa production à un point tel que l'on appréciera ses souliers pour la seule qualité du travail, mais en sera-t-il de même de la prochaine paire qu'il fabriquera? Pourquoi donner à ses souliers l'aspect d'un pied alors qu'une autre forme pourrait mettre ses dons d'artiste en meilleure lumière? C'est uniquement par suite d'événements fortuits de l'histoire que la sculpture abstraite s'est dégagée du métier de statuaire plutôt que de celui de cordonnier. Toutefois, il se trouve, qu'au 20<sup>e</sup> siècle, la notion d'art s'est attachée à la peinture et à la sculpture, devenues, pour les arts en général, un point de comparaison pour une autocritique foncière et, par extension et faute d'autres acceptions, un terme qui englobe la musique, la danse et le film avancés, et, maintenant, la vidéographie.

Dans quelques cas, le processus d'accès à l'art avancé a placé la vidéographie sur une voie parallèle à celle de l'art, et cette prise de conscience peut hausser la production jusqu'à la qualité esthétique de la peinture et de la sculpture contemporaines. Je suis sûr que tel est bien le cas de la vidéographie, de sorte que, même si Patricia Sloan a raison en principe, en pratique la qualité de cet art n'a pas été atteinte indépendamment de l'art lui-même. De plus, avec la vidéographie, le parallèle est rendu plus évident parce qu'il s'agit, après tout, d'un art visuel; et il y a des points où elle s'empêtre précisément dans les mêmes problèmes que la peinture et la sculpture — en particulier, dans leur tendance persistante à lutter contre les limitations que leur cause leur état statique.

Dans son traité *De la peinture*, paru lorsque commençait la tradition de haute figuration de la Renaissance, Alberti considérait le mouvement comme le facteur unique le plus important de son esthétique: «(une) peinture touchera l'esprit des spectateurs quand les personnages représentés exprimeront les mouvements



de leur âme aussi clairement que possible... et quand ces mouvements se refléteront dans ceux du corps»<sup>2</sup>. Cette exigence impose une tâche apparemment impossible au peintre qui cherche à incorporer une signification narrative dans une représentation visuellement immobile. Dans l'art moderne, le passage à l'abstraction n'a fait que déplacer la base du problème. Dans la critique de *l'Action painting*, le signe devient le symbole de l'acte artistique, figé dans la substance de l'œuvre. Alors que l'action qu'elle représentait sortait de derrière la toile peinte, la vidéographie permet d'en tirer un document permanent, un compromis entre l'objet et l'acte qui puisse satisfaire les besoins des musées et des galeries en articles propres à leurs collections, leurs magasins, leur commerce.

Les exposer est une tout autre chose. Le musée d'art, en tant qu'immeuble, présente une certaine flexibilité que ne possède pas la salle de concert, le théâtre ou la bibliothèque. Pour jouer de la musique, on n'a même pas besoin de décrocher les peintures des murs (une peinture à la place des musiciens, sur le plateau, serait pour ainsi dire perdue derrière le bâton du chef d'orchestre). Une galerie est un immeuble très neutre; et, comme tout ce dont elle a besoin sont des murs nus pour les peintures et des espaces dégagés pour les sculptures, plus elle est conçue pour ses fins propres et plus elle est neutre. Si la vidéographie y semble quelque peu déplacée, c'est que l'auditoire, dans l'anticipation de voir de la peinture et de la sculpture, a pris des habitudes de comportement plus désinvoltes que

n'en admet celle de l'art temporel de la vidéographie. Quelques artistes de la vidéographie ont réagi en produisant des œuvres très brèves que l'on peut répéter à maintes reprises, tandis que d'autres ont conçu des œuvres très longues impliquant, à l'intérieur de l'œuvre, la répétition d'actes répartis sur un court espace de temps. Dans l'un et l'autre cas, ces expédients ne peuvent servir que si la galerie peut se procurer une machine *playback* pour chaque pièce; et si la question d'argent ne se pose pas, la vidéographie comporte aussi du son, et il y a des limites à la quantité d'images et de sons conjoints que l'on peut souffrir.

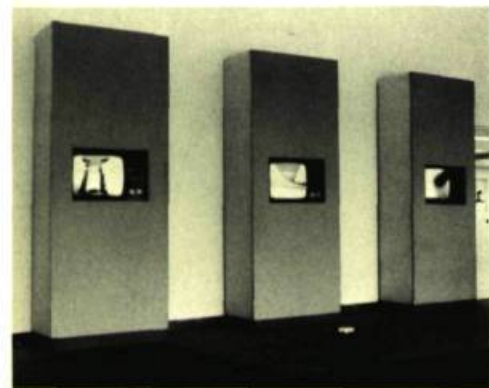
Au Musée de l'Ontario, la solution apportée à *Videoscape* a été hybride: quelques œuvres étaient disponibles en permanence, d'autres pour une journée, selon un programme, et d'autres encore accessibles sur demande si l'on avait la chance de disposer de quelqu'un qui puisse faire fonctionner l'appareil. En tout, le spectacle a duré quatre mois et demi et comprenait neuf programmes, l'œuvre de plus de cinquante artistes et plus de deux fois autant de titres<sup>3</sup>.

Le meilleur, peut-être, de *Videoscape*, c'est, dans le catalogue, l'essai de Peggy Gale<sup>4</sup>, mais, par une étrange ironie, ses conclusions semblent plutôt signaler les insuffisances du reste du spectacle (et on ne peut que faire des conjectures sur les conséquences de son départ pour le Conseil des Arts du Canada avant le complètement du spectacle). Deux de ses observations retiennent spécialement l'attention: la signification de la *transplantation* de la télévision; la suggestion que la vidéographie cons-





2



3

1. *Videoscape*. Vue de l'installation, le soir de la première. Toronto, Art Gallery of Ontario, 1974.

2. *Videoscape*. Vue de l'installation, le soir de la première.

3. Noel HARDING  
*Three Pieces for Circuits*, 1974.

titue une extension de la sensibilisation à la sculpture.

Un appareil de télévision fait spontanément penser à son rôle de fournisseur, au foyer, de nouvelles et de divertissements, et la transformation, dans une galerie d'art, du rôle qui lui a été dévolu ajoute du piquant au changement apporté par cette nouvelle fonction. D'autre part, la télévision présente un caractère sculptural parce que la lumière qui produit l'image vient de l'intérieur et fait sentir sa présence positive autonome (contrairement à la lumière d'une peinture ou d'une image de film, qui est réfléchie). Ces deux arguments semblent prouver la nécessité d'une mise en place conforme aux associations d'idées que nous sommes habitués de recevoir à la maison et à la dimension du moniteur et de l'aura de lumière qu'il diffuse.

Quand le spectacle, à Toronto, a commencé, les moniteurs étaient disposés dans de grands totems verticaux destinés à cacher une machinerie qui pouvait offusquer la vue et, aussi, à établir un certain équilibre d'échelle entre le format diminutif de l'écran, qu'on pouvait apercevoir, en bas, au centre, et une mise en scène grandement disproportionnée. La boîte d'écoute n'indique pas seulement les limites de l'espace véritable d'où émane la lumière réelle; elle sert aussi de régulateur pour le tout petit espace virtuel de l'image télévisée à faible résolution. Un affaiblissement des éléments de la structure des pièces — qui est inévitable — devient une transformation dont la signification prend d'autant plus d'importance que la mise en scène est plus théâtrale et assu-

me des proportions plus lourdement grandioses. Le premier soir, les rubans au programme furent rejoués sur cinq moniteurs, disposés en cercle et habillés en totem, pointant vers l'extérieur à partir du centre du jardin, le tout animé par un accompagnement sonore d'un volume exagéré<sup>5</sup>. Dans une note, Peggy Gale fait des commentaires sur les conditions spéciales du groupement des cabines de contrôle et ajoute qu'un «énoncé fortement individualisé peut, par sa répétition, souffrir de conclusion».

*Videoscape* était surtout une revue de bandes magnétiques canadiennes, relevées par quelques bandes américaines. Au sujet des œuvres canadiennes, Peggy Gale juge que le Nova Scotia College of Art and Design est «peut-être le centre d'activité vidéographique le plus cohérent au pays» et se réfère à un ensemble de rubans produits aux environs de 1971 qui, en effet, constitue une analyse de la structure de l'image vidéographique<sup>6</sup>. Au cours du spectacle lui-même, cet aspect était beaucoup moins marqué; l'accent était mis sur une certaine forme de travail, en majeure partie de provenance ontarienne, qui se caractérise par un appel quelque peu maladroit aux émotions.

Le travail du coorganisateur, Marty Dunn, tombe dans cette catégorie, et il semble que ce soit sa sensibilité qui domine l'ensemble du spectacle. *Genesis*<sup>7</sup> est un amalgame d'images de la terre vues du monde de l'espace, de cellules vues au microscope, de relations sexuelles, de la naissance d'un enfant, le tout électriquement fragmenté et présenté pêle-mêle — et montré entièrement dans le cours de neuf minutes! Cette œuvre ne manque pas de valeur du point de vue design et imagination, et, à cet égard, elle n'est pas sans posséder des qualités de réalisation vraiment positives. Colin Campbell, qui était largement représenté, est sûrement un artiste dont on doit tenir compte très sérieusement; cependant, l'émotivité très grande qui caractérise les épisodes autobiographiques — qui constituent de plus en plus la base de son œuvre — met en danger l'authenticité de son art en tant qu'art, malgré toute l'habileté dont il fait preuve dans la narration visuelle et verbale. L'installation à multiples boîtes d'écoute de Noel Harding, *Three Pieces for Circuits*, présente la réunion de trois images de planches et d'un poteau collées, pour ainsi dire, contre la caméra. Il en résultait une stimulation contradictoire produite par une perspective très montante à l'intérieur d'un espace clos et peu profond, et, partant, un sentiment exagéré de claustrophobie. On ne voit que des parties du corps de l'artiste quand il balance ou frappe la planche et quand il tourne le poteau dans l'orbite de la monture de la lentille. La répétition de la triple boîte d'écoute semble, dans ce cas, non pas rompre la sensation d'isolement et de réclusion, mais l'intensifier plutôt par la combinaison des frapements et des saccades. C'est une pièce très structurée, et, pourtant, cette structure, au point de vue de l'art, est atténuée par la trop grande transparence du symbolisme psychologique, qui se réfère trop tôt à la signification de ses sources dans l'âme de l'artiste — à un moment donné, sa main tremble quand il essaie de la poser sur la surface de la planche.

On pourrait tirer les mêmes conclusions au sujet de *Ross Street Tapes* de Lisa Steele et Tom Sherman, avec leurs effets de miroir en fort raccourci, dramatisés par de la musique de fond, et, en fait, au sujet d'une grande partie des rubans ontariens que j'ai vus — et cette observation s'applique à une bonne part de la production artistique de cette province en d'autres médiums. Souvent, elle est ambitieuse,

et, pourtant, elle paraît constamment s'inspirer d'une tradition qui n'est pas tout à fait celle d'un art de première qualité; c'est du Rouault, du Munch et du Nolde plutôt que du Matisse, du Picasso, du Mondrian et du Pollock. C'est un art qui semble considérer les valeurs de l'art en soi de moindre importance que d'autres, plus accessibles, plus immédiatement humaines — comme une vision de la destinée humaine ou, encore, comme un lien larmoyant entre âmes sensibles qui ne savent pas cacher leurs sentiments. Les aspects physiques de *Videoscape* (avec leur tendance à détourner l'attention de l'œuvre vers les trucs de montage) présentent proprement la métaphore d'un art qui voudrait situer la signification de l'art en dehors de l'art.

Ce n'est pas sans soulagement qu'on se tourne vers une œuvre mineure, la moins ambitieuse de Winston McNamee — ou, peut-être, justement celle où l'ambition est le moins évidente. *Good Evening, Gentlemen*, dans son genre, est un joyau. L'artiste, que l'on voit entièrement de face, dit: «Bonsoir, Messieurs», puis, s'entre dans la bouche un papier kleenex et répète «Bonsoir, Messieurs»; après quoi, un autre kleenex — puis un autre et un autre, pendant vingt bonnes minutes, jusqu'à ce que la bave coule de sa bouche pleine et que son dernier grognement soit étouffé. L'humour de cette œuvre dépend en grande partie de la phrase choisie. «Bonsoir, Messieurs» ne signifie rien, à vrai dire. C'est une formule de courtoisie que l'on emploie au début d'une conversation et qui met fin assez curieusement à l'activité qui a lieu dans l'intervalle. C'est également une formule très officielle (qui rend un son quelque peu vieillot, un peu archaïque, en ces jours de gentilles personnes libérées). L'effet tourne autour des sous-entendus sociaux de la phrase, du veston et du col ouvert, et de l'image finale de l'embarras du glouton.

1. Patricia Sloan, *Video Revolution*, dans *Art and Artists*, Mars 1972. Cité dans le catalogue de *Videoscape*, publié par l'Education and Extension Department du Musée de l'Ontario, 1974.

2. Voir Leon Battista Alberti, *On Painting and on Sculpture*, édité par Cecil Brayson, Londres, 1972, p. 80.

3. Il y a eu une pièce en circuit fermé, *You are the Message* de Marty Dunn, et le rideothésiseur de Walter Wright fut installé, durant deux semaines, au foyer de l'étage, mais ce fut, en grande partie, une exposition de bandes magnétiques. J'ai borné ma critique à ce dernier aspect.

4. Peggy Gale, *A New Medium*, dans le catalogue de *Videoscape*.

5. Après la soirée d'ouverture, on a supprimé les totems et quatre des boîtes d'écoute, n'en laissant qu'une seule pour rejouer le programme dans un coin du jardin.

6. Pour de plus amples renseignements sur ces rubans, voir Garry Neil Kennedy, *Video at the N.S.C.A.D.*, dans *Artscanada*, Octobre, 1973; Eric Cameron, *The Grammar of the Video Image*, dans *Arts Magazine*, Décembre, 1974.

7. *Videoscape* fut une très grande exposition, qui a duré longtemps; je ne l'ai pas vue en entier, et il était difficile de décider quelle œuvre mentionner pour que le choix présente un rapport objectif avec l'ensemble de l'exposition. Marty Dunn en était l'organisateur; les rubans de Noel Harding furent installés en permanence pendant toute la durée de l'exposition; Colin Campbell et Winston McNamee étaient les mieux représentés dans la collection des œuvres qui ont été choisies et acquises pour former la base d'une exposition circulante. Le ruban de Lisa Steele et Tom Sherman fut présenté le soir de l'ouverture (tandis qu'un autre ruban de Lisa Steele fut reproduit sur le programme et sur l'affiche). Je ne laisse pas d'être conscient, et cela me met un peu mal à l'aise, que deux de ces artistes habitent Guelph. Je crois qu'ils sont, tous deux, dignes d'un examen fondé sur des critères objectifs et sur leur mérite. Il m'a été difficile de ne pas parler d'un autre artiste de Guelph, Jeffrey Spalding, peut-être le plus prometteur des jeunes artistes au Canada. J'espère réparer, un jour, cette omission par une étude particulière.

(Traduction de Willie Chevalier)