

Vidéo Identification et fantasma

Jean Tourangeau

Volume 28, numéro 112, septembre–octobre–novembre 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54343ac>

[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. (1983). Vidéo : identification et fantasma. *Vie des arts*, 28(112), 65–66.

Vidéo

Identification et fantasme

Jean TOURANGEAU

Aujourd'hui, tout le monde parle de la vidéo. Autrefois, on achetait un appareil-photo sophistiqué ou une caméra super 8. Maintenant, si on veut conserver les meilleurs de ses souvenirs ou faire son propre cinéma en restant à la maison, il n'y a plus de limites! Parce qu'il est aussi facile de s'acheter un équipement vidéo complet qu'un simple téléviseur. L'art du mouvement semble enfin accessible à tous.

Si, pour le public, les dernières limites sont en train de disparaître, on devine que le travail de l'artiste vidéo subit une profonde transformation. La possibilité d'une diffusion massive en attire plus d'un, comme si c'était la dernière solution pour démontrer que la pratique artistique a toujours sa place. Il en ressort que les artisans de la vidéo ont récemment renforcé les qualités visuelles et sonores de leurs productions, ce qui conditionne un retour au métier. L'intérêt de la participation des artistes au sein d'une technologie sophistiquée se trouve-t-il alors compromis?

Le pour et le contre

Parce qu'il faut nourrir les circuits de télévision privés et d'État, les compagnies de câblodistribution et la toute récente télévision payante, on peut imaginer les nouvelles règles du jeu. Les Américains, comme Dara Birbaum qui a réalisé une bande autour du cognac Remy Martin et comme le duo Fitzgerald-Sanborn qui produit des bandes avec les groupes Nouvelle Vague de l'heure, se lient au goût des consommateurs.

Pendant ce temps, les tenants du documentaire québécois, lié lui-même à la tradition du cinéma-vérité, changent en introduisant la fiction dans leurs œuvres. On peut supposer combien les artistes se sentent inquiétés car on attaque justement les frontières de ce qui a toujours été leur marque distinctive. Cette attitude artistique dont les fondements consistent, depuis le début du siècle, à découvrir les limites pour les renverser, se situe dorénavant entre le pouvoir des consommateurs et la recherche d'une individualité excessive. Ce ballotement compose la parole *nouvelle* qui est en train de s'échafauder.

Comme les artistes de la vidéo ne croient plus depuis longtemps que la caméra soit une déesse et la possession de l'habileté technique, un passe-partout, ils se consacrent davantage à la qualité du contenu. La liberté ou les interdits qu'ils ressentent autour d'eux les poussent alors à chercher ce qui différencie leur apport vis-à-vis de ce que l'on voit quotidiennement au petit écran. Pour certains, le sens arrive subrepticement, sans que l'on s'en doute, à la manière automatiste. Pour d'autres, ce sont les résultats tangibles d'un long cheminement qui constitueront une réponse réelle.

La parole comme lieu

Point de départ: la caméra n'est jamais neutre. De la même façon que le cadrage photographique est déjà une interprétation, le cadre de la caméra vidéo nomme un espace. La succession des images nous amène ensuite à comprendre comment cet espace se construit, puis à analyser les rapports de celui-ci avec les autres éléments choisis par l'artiste, dont les personnages dans le cas de ceux qui travaillent dans la narrativité. Aussi retrouve-t-on aujourd'hui des créateurs qui semblent toucher le documentaire quoique leurs vidéogrammes s'élaborent à partir de références plastiques ou télévisuelles.

Prenons, par exemple, Anne Ramsden. Dans chacun de ses vidéos, les premières images ont l'air habituelles, pour ne pas dire banales. La forme ressemble au téléthéâtre le plus classique: un décor conventionnel dans lequel se déroule une histoire. Or, pendant le déroulement de l'action, on s'aperçoit, grâce à certains détails qui clochent, que le ressort dramatique est parodique ou distancié.

Dans *Our Mission*¹, sa première œuvre (1980, couleur, 9 minutes), nous constatons que la parole est différente selon le lieu. Le discours électoral de Reagan, transmis par la télévision, circule dans la chambre à coucher tandis que le monologue du personnage central survient pendant sa visite à un aquarium. Le fait que le même personnage passe d'un lieu intérieur à un lieu extérieur malgré que la narrativité s'oppose à ces images,

1. 2. Anne RAMSDEN
Chance for Love, 1983.
(Photos Martin L'Abbé)

3. Marc PARADIS
La Cage, 1983.



crée une relation intime entre le personnage et nous-mêmes. L'auteur désire que nous nous mettions à la place de ce personnage. Sa parole, calquée sur un contexte ordinaire, est la réplique de ce que nous pourrions ressentir dans une situation semblable.

Second exemple: Marc Paradis et son équipe. Quoique *Le Voyage de l'Ogre*², sa seconde bande (1981, couleur, 24 min.), se présente comme un bout d'essai d'un prochain film à réaliser, son discours intrinsèque n'en effectue pas moins une œuvre vidéographique autonome. Le balottement entre le cinéma, qui agit ici comme prétexte et symbole, et la vidéographie, qui en est le support véritable, assoit une comparaison qui permet à la parole de s'exprimer plus librement. Parce que la dialectique entre le référent et le moyen d'expression est posée dès le départ, les contradictions s'affirment au lieu d'être éliminées.

D'abord, la lumière et les vues à travers la ville établissent un rapport avec l'environnement davantage lié à la photographie et à la télévision. Puis, le fait de recourir régulièrement à des entrevues où l'intervieweur est absent renforce cette caractéristique. Conséquemment, l'intention première de ce vidéogramme aux allures documentaires se transforme et est remplacée, pendant son déroulement, par la parole des nombreux intervenants. La façon d'intercaler les scènes articule le format télévisuel comme s'il n'était qu'un support à la parole. L'action des intervenants, qui nous avait tantôt paru essentielle, est doublée par le contexte général. Le réalisateur nous replace alors dans un lieu apparenté à celui de l'échange, comme si nous-mêmes étions l'un de ces intervenants.

Chez Anne Ramsden, le modèle de *Our Mission* n'a pas été conservé pour les œuvres subséquentes dont *New Freedom* (1982, couleur, 10 min.) où l'on sent une adéquation totale entre la parole et le lieu. Cependant, le message se trouve à passer plus directement, comme si le format télévisuel devenait le schème à abattre. Dans sa plus récente œuvre — et la plus magistrale de fait — *Chance for Love* (1983, couleur, 30 min.), l'ironie renverse l'idée originale afin de transposer le sujet de l'œuvre.

Dans *La Cage* (1983, couleur, 20 min.), que Marc Paradis vient de terminer, le discours est séparé de l'action. L'un et l'autre prennent lentement forme sans aucun rapport immédiat. Les éclairages ainsi que la manière de coller les scènes décrivent vraisemblablement une journée de tournage, une histoire entre deux hommes. La narrativité s'édifie à partir des seules images et de leur association.

Parce que ces deux artistes ont remis en question le modèle qui organisait leurs premiers travaux, ils en arrivent mainte-

nant à un équilibre entre la qualité technique et la primauté du sens, entre le goût des consommateurs et leur pensée personnelle. C'est à cette seule condition que l'art vidéo traversera l'époque que nous vivons.

¹ et ². La vidéographie complète de ces deux vidéastes est disponible pour visionnement chez P.R.I.M. Vidéo, à Montréal.

Les visions mystiques de Kurelek

Jacques de ROUSSAN

Chacun des tableaux de William Kurelek est un instant d'une vision fugitive qui décrit dans le même temps une scène réaliste et un état d'âme. Il donne aux gens et aux choses l'impression qu'il ressent au moment même où un ensemble de facteurs le prédispose à une humeur plus qu'à une autre. Chez lui, tout est un délicat équilibre entre le bonheur quotidien et les

dangers latents qui menacent toute forme de vie. Chaque fois, il nous dit en quelque sorte que la marge est mince pour l'être humain en proie aux forces du bien et du mal. Ses visions sont partagées entre un paradis qu'il voudrait sur terre et l'enfer d'un lendemain qui peut ne pas chanter.

Ce peintre albertain, peu connu du public québécois, paraît austère dans sa démarche: paysages où semble régner une solitude même si elle est passagère, scènes de vie à la maison et dans les champs de l'Ouest canadien, tableaux racontant la vie familiale et le labeur quotidien, beaucoup de descriptions de jeux d'enfants où la pureté de l'intention n'a d'égale que la fraîcheur de la scène. Les instants de joie font pendant aux angoisses cachées que dégagent d'autres tableaux, dichotomie que Kurelek a vécue en se débattant une bonne partie de sa vie avec les couches profondes de son moi et que, par la suite, il s'efforcera d'exorciser pour résoudre son propre problème existentiel.

Né, en 1927, à quelque 120 km au nord-est d'Edmonton, Kurelek est l'exemple parfait de l'homme de la Plaine — ses parents sont ukrainiens et immigrés de fraîche date — il vécut son enfance sur la ferme de son père, d'abord en Alberta puis au Manitoba, il connut les grands espaces sans fin où la nature exige un travail constant et ardu, il joua à tous les jeux saisonniers que permet le climat continental de l'Ouest canadien, il rencontra des gens de toutes les nationalités et apprit à connaître leurs joies et leurs peines. En tant qu'être humain, il est membre à part entière de cette mosaïque canadienne de la Plaine et, en tant que peintre, il s'en est fait l'illustrateur attentif et passionné.

On a dit de lui qu'il avait des affinités avec Bosch et Brueghel. Certainement, car il en possède et maîtrise le réalisme: du premier, il véhicule la métaphysique inquiète et trouble qui habite l'être humain et, du second, il épouse la joie de vivre et la bonne humeur des gens simples. Lui-même s'est toujours considéré plus un artisan qu'un artiste. Peut-être à cause d'une adolescence difficile où il dut gagner durement sa vie comme bûcheron afin de pouvoir étudier et apprendre à peindre comme il le souhaitait ardemment, malgré l'opposition de son père, homme dur et peu enclin au badinage artistique. Il réussit cependant à obtenir un baccalauréat ès arts à l'Université du Manitoba et à économiser assez d'argent pour, en 1952, partir pour Londres où, selon ses propres termes, il apprit «simplement à peindre». Mais sa nature inquiète l'amena à faire une dépression et, après une tentative de suicide, il se fit soigner dans la capitale anglaise par un interne montréalais, le Dr Bruno Cormier. Plus tard, en 1971, trois psychologues de l'Université Cornell, N.-Y., tireront de son



1. William KURELEK
The Painter, 1974.
Technique mixte; 121 cm 92 x 91,44.
Toronto, Galerie Isaacs.