

24 IMAGES

Les 50 ans de l'art vidéo

SOMMAIRE N° 165 / DÉCEMBRE 2013 – JANVIER 2014. DOSSIER : LES 50 ANS DE L'ART VIDÉO / Critique de la critique / Vidéographie 70 / Après la vidéo / Aujourd'hui / Des instants poétiques et numériques : ENTRETIENS avec Anne Golden, Catherine Ikam, Louis Fléri et Jocelyn Robert / 10 X 1 minute / CHEMINS DE TRAVERSE XAVIER DOLAN : l'accélérateur d'intensité / Plomb (à propos de *La vie d'Adèle*) / Aldo Tambellini : Trois (re)découvertes à ne pas manquer / POINTS DE VUE Diego Star de Frédéric Pelletier / *Stray Dogs* de Tsai Ming-liang / Retour sur *La vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche / *Chasse au Godard en Abbittibbi* d'Éric Morin / 'Til Madness *Do Us Part* de Wang Bing / *La jalousie* de Philippe Garrel / *L'inconnu du lac* d'Alain Guiraudie / *Arwad* de Samer Najari et Dominique Chila / *A Field in England* de Ben Wheatley / *The Congress* d'Ari Folman / *Le cosaque et la gitane* de Nadine Beaudet / *Ba nôï* de Khoa Lê. DVD 24 IMAGES : La vidéo (je vois).



6,95\$ | EUROPE 6,50 €

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | **CINÉMA** | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES | **CRÉATION LITTÉRAIRE** | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MÖBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | **CULTURE ET SOCIÉTÉ** | À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | LIBERTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | **HISTOIRE ET PATRIMOINE** | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | **LITTÉRATURE** | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | **THÉÂTRE ET MUSIQUE** | CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | **THÉORIES ET ANALYSES** | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

WWW.SODEP.QC.CA

DOSSIER

Les 50 ans de l'art vidéo P. 4

- 8 Critique de la critique
- 10 Vidéographie 70
- 18 Après la vidéo
- 22 Aujourd'hui
- 24 Les fantômes de la vidéo
- 27 Des instants poétiques et numériques: ENTRETIENS avec Anne Golden, Catherine Ikam, Louis Fléri et Jocelyn Robert
- 35 10 x 1 minute



Photo: Nathanaël Corne

VjGraph

Installation vidéo de Yan Breuleux, conception sonore de Julien Robert, remixant 40 ans d'archives du Vidéographe. Œuvre présentée en première mondiale à la Satsphère de la SAT lors de la 42^e édition du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal.

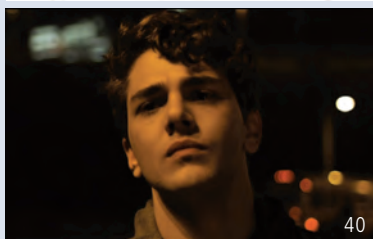
3 Éditorial

CHEMINS DE TRAVERSE

- 37 **La bédé** par François Dunlop et Alexandre Fontaine Rousseau
- 40 **Cinéma en marche** – Xavier Dolan: l'accélérateur d'intensité
- 44 **Chronique inactuelle** – Plomb (à propos de *La vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche)
- 46 **Rétrospective** – Aldo Tambellini: Renaissance d'une œuvre magistrale
- 48 **Bilan cinéma maison 2013** – Trois (re)découvertes à ne pas manquer
- 50 **Cin-écrits** – *Snuff movies: Naissance d'une légende urbaine* – Pour un cinéma léger et synchrone!



37



40



53



54

POINTS DE VUE

- 53 **Diego Star** de Frédérick Pelletier
- 54 **Stray Dogs** de Tsai Ming-liang
- 56 **La vie d'Adèle** d'Abdellatif Kechiche
- 57 **Chasse au Godard en Abbittibbi** d'Éric Morin
- 58 **'Til Madness Do Us Part** de Wang Bing
- 59 **La jalousie** de Philippe Garrel
- 60 **L'inconnu du lac** d'Alain Guiraudie
- 61 **Arwad** de Samer Najari et Dominique Chila
- 62 **A Field in England** de Ben Wheatley
- 63 **The Congress** de Ari Folman
- 64 **Le cosaque et la gitane** de Nadine Beaudet
- Ba nôï (Grand-mère)** de Khoa Lê

La vidéo (je vois) P. 34

Hitch-Hiking – auto (1972) de Frank Vitale, **Le voleur vit en enfer** (1984) de Robert Morin et Lorraine Dufour, **Le récit d'A** (1990) d'Esther Valiquette, **En deçà du réel** (1997) de Manon Labrecque, **Emporium** (1999) de Nathalie Bujold et **10 X minutes vidéo** (2013) collectif



LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE

www.revue24images.com votre webzine hebdomadaire du cinéma. Abonnez-vous à l'infolettre!



Complétez votre collection (Liste complète et sommaires : www.revue24images.com)

- 156 Les 200 films québécois qu'il faut avoir vus + DVD *Ruth* de François Delisle
- 157 Mettler l'Alchimiste + DVD *Picture of Light* de Peter Mettler
- 158 Visages du cinéma politique + DVD *Pourrons-nous vivre ensemble?* de Philippe Lesage
- 159 Le film-essai ou l'œil sauvage + DVD *Sans raison apparente* de Jean Chabot
- 160 Apocalypse Now? Visions de fins du monde + DVD *Un lac* de Philippe Grandrieux
- 161 Où sont les utopies du cinéma? + DVD *Le fantôme de l'opérateur* de Caroline Martel
- 162 Industrie en crise. Cinéma en mutation! + DVD *RIP in Pieces America* de Dominic Gagnon
- 163 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain + DVD *Petit Pow! Pow! Noël* de Robert Morin
- 164 Cannes 2013 + DVD *Paysage sous les paupières* de Lucie Lambert
- 165 Les 50 ans de l'art vidéo + DVD *La vidéo (je vois)*

Abonnez-vous en ligne sur www.revue24images.com ou remplissez ce formulaire. Un DVD gratuit avec chaque numéro... Pensez-y!

INDIVIDU Québec Canada hors Québec

1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses) _____ \$

2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses) _____ \$

INSTITUTION - ORGANISME Québec Canada hors Québec

1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses) _____ \$

AUTRES PAYS 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus _____ \$

ANCIENS NUMÉROS Québec Canada hors Québec (Autres pays : contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.)

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +) _____ \$

AUTRE _____ \$

Total _____ \$

Date _____ **CHÈQUE** ou **MANDAT INTERNATIONAL** – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

CARTE VISA ou **Mastercard** numéro _____ Date d'expiration _____

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ Code postal _____

Courriel _____ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires _____

Postez votre formulaire à : **Revue 24 images**, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel, Marcel Jean, Marie-Anne Raulet

Directeur

Philippe Gajan

Rédactrice en chef

Marie-Claude Loisel

Comité de rédaction

Robert Daudelin, Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Bruno Dequen, Helen Faradj, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loisel, Gilles Marsolais, André Roy

Direction artistique

Denis Laramée

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Réviseur

Gérard Grugeau

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Webmestre

Annick Desmeules Paré

Ont collaboré à ce numéro

Luc Bourdon, Nathalie Bujold, Apolline Caron-Ottavi, Charles-André Coderre, Nathanaël Corre, Robert Daudelin, Julie de Lorimier, Bruno Dequen, Pascal Dufaux, François Dunlop, Alexandre Fontaine Rousseau, Dominic Gagnon, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Isabelle Hayeur, Claudie Lévesque, Nicolas Klotz, Marie-Claude Loisel, Eduardo Menz, Marc Mercier, Alain Pelletier, Nelly-Eve Rajotte, Jocelyn Robert, Christine Ross, André Roy, Daniel Karolewicz

Correspondants

Jacques Kermabon et Édouard Vergnon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal : 4^e trimestre 2013

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : décembre 2013

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par carte de crédit sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, par carte de crédit, mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.

Distribution : LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél. : 514 972-3310, info@revue24images.com

www.revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30% de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

Conseil des arts
et des lettres

Québec

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du Canada pour les périodiques (FCP) pour nos activités d'édition.



Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts

Canada

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL



ÉDITORIAL

L'art vidéo célébrait ses 50 ans cette année. Ce que les dates anniversaire ont de profitable, c'est qu'elles permettent d'envisager l'espace parcouru depuis un point d'émergence pour mieux voir où ce chemin nous a conduits, et vers quel horizon il s'ouvre. Depuis que Paik, Vostell et Averty lui ont donné naissance en 1963, l'art vidéo a gagné les pays d'Asie, d'Amérique latine, mais également ceux d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient, là où les peuples résistent ou font la révolution. C'est aussi dans ces pays que cette pratique vient réactiver ce qu'elle a été dès ses débuts : un geste artistique, poétique et politique exécuté dans un désir de libérer le langage, et de se libérer par le langage, d'un ordre établi. Signe que cet art est toujours demeuré vivant et en mouvement...

Nous entamons ce dossier avec un texte de Marc Mercier, fidèle collaborateur de *24 images*, mais avant tout directeur artistique des Instants vidéo, événement basé à Marseille, qui nous accueillait en novembre dans le cadre des célébrations de ce cinquantenaire (voir p. 24 à 32). Il nous parle de ceux qui ont ouvert son regard à cet art si difficile à circonscrire en brûlant ce qu'ils adorent, comme il le dit de Jean-Paul Fargier. Il souligne que l'art vidéo existe comme *question*, qu'il est « un désaccord », ce qui fait que « la langue ne peut en rendre compte qu'en se désaccordant elle-même, en se faisant poème ». La vidéo appelle en cela à inventer une nouvelle critique. Ce qui n'est pas sans dégager pour nous des perspectives stimulantes... ! Nous enchaînons avec un texte qui se penche sur cette période d'effervescence qu'ont été les années 1970, avec la fondation au Québec d'un grand nombre de centres de création et de diffusion autogérés par les artistes. Cet historique permet de voir comment, parmi ceux qui se sont emparés de la technologie vidéo, deux écoles de pensée n'ont jamais cessé de s'affronter tout en cohabitant : celle du documentaire à caractère social ou ouvertement politique et celle de l'expérimentation formelle et narrative (l'art vidéo). De cette expérimentation, Christine Ross reconnaît dans l'exploration temporelle une des caractéristiques fondamentales de cet art : ce qu'elle appelle une « phénoménologie du temps long ». Mais elle montre aussi que la réappropriation de ces questionnements sur le temps par les arts contemporains a sonné la fin de la vidéo comme pratique distincte. Ce qui lui fait dire que nous nous situons aujourd'hui « après la vidéo », que celle-ci persiste avant tout comme *effet*. Il n'y a qu'à voir le travail de cinéastes tels Tsai Ming-liang ou Apichatpong Weerasethakul pour s'en convaincre... Mais « après la vidéo », c'est aussi là où se situe d'une manière toute différente Dominic Gagnon lorsqu'il recycle les images du Web pour parler des peurs et des formes de révolte qui traversent nos sociétés : ces « rumeurs noires d'aujourd'hui ». Le texte qu'il signe ici, véritable montage de la pensée, est à l'image de ses films : politique et labyrinthien. Enfin, après les pages que nous consacrons à des entretiens avec Anne Golden, Jocelyn Robert, Catherine Ikam et Louis Fléri réalisés aux Instants vidéo de Marseille, nous vous présentons les œuvres figurant sur le DVD *24 images* du présent numéro, qui propose un parcours à travers l'art vidéo québécois, de 1972 à 2013, mettant ainsi en lumière quelques jalons essentiels.

Dans l'esprit de ce dossier, notons qu'un de nos « Chemins de traverse » rend hommage à Aldo Tambellini, artiste important du New York des années 1960 dont le dernier Festival du nouveau cinéma nous a permis de découvrir l'œuvre, rappelant à notre mémoire qu'il avait été parmi les premiers à explorer les possibilités de la vidéo et des installations-performances. Par ailleurs, à l'occasion de la sortie prochaine de *Tom à la ferme*, quatrième réalisation de Xavier Dolan, nous nous devons de revenir plus attentivement sur l'œuvre de ce jeune cinéaste ; une œuvre emportée dans une sorte de quête obsessionnelle hallucinatoire où « tout déborde », comme le souligne Gérard Grugeau, mais qui, tout en exposant le désarroi d'une jeunesse qui se cherche, demeure portée par une véritable fureur de vivre. Retour également, à la fois par un texte de notre section critique et la Chronique inactuelle signée par Nicolas Klotz, sur *La vie d'Adèle*, mais pour jeter un pavé dans la mare. Il nous fallait revenir sur ce film dont l'accueil quasi consensuel (malgré quelques vents de scandale) a trop fait l'impasse sur les véritables problèmes qu'il soulève, de même que ses limites. Que disent les images ? C'est à cette question fondamentale que nous en revenons sans cesse...

Marie-Claude Loisel



Les 50 ans de l'art vidéo



VJGRAPH de Yan Breuleux

Photo: Nathanaël Corre

50 ans d'art vidéo – «L'année 1963 a été choisie comme point de départ d'une aventure qui est loin d'être terminée, en référence au geste réputé fondateur de cet art, commis par le coréen Nam June Paik qui expose treize téléviseurs préparés (Galerie Parnass de Wuppertal en Allemagne), dans le cadre de la manifestation Fluxus (Music/Electronic Television). La même année, l'Allemand Wolf Vostell projette son mémorable *Sun in your head* et le Français Jean-Christophe Averty crée un scandale télévisuel en passant un bébé à la moulinette (« Les Raisins Verts », octobre 1963).» – Extrait du (m)éditorial de Marc Mercier comme prélude à la manifestation des Instants vidéo à Marseille qui s'est déroulée du 7 au 11 novembre 2013.

1963, le début d'une aventure donc, qui est tout à la fois un geste esthétique, politique, médiatique, philosophique, technologique. L'histoire de l'art vidéo, enfant illégitime de la télévision (celle du très surréaliste Averty) et des arts contemporains (le mouvement Fluxus), est celle d'une pratique délinquante qui ne cessera de jouer au chat et à la souris avec ces deux institutions. Sans compter que son histoire dessinera également une contre-histoire du cinéma. Une révolution de l'image, mais aussi une révolution culturelle, sont alors résolument en marche.

Dès ses débuts, la vidéo affiche ses couleurs : ses adeptes parlent de démocratisation des outils de communication,

d'économie, de légèreté, de maniabilité, de portabilité, d'instantanéité et, surtout... de liberté de création ! La vidéo ouvre la voie à l'immédiateté et au communautarisme. Elle devient vite un outil de changement dans les mains des activistes. Les artistes s'en emparent pour déconstruire le réel et jouer avec les images, ou encore expérimenter de nouvelles formes de création. Ils vont remettre en question l'ordre établi, qui ne se préoccupe guère de cet outil si peu performant en comparaison de la qualité du 35 mm ou des moyens alors utilisés dans les studios de télévision. Le champ est libre... Née dans la marge, mais rapidement objet de curiosité, la vidéo rejoint ceux qui désirent créer eux-mêmes leurs images, faire un cinéma ou une télévision différents. Vidéo signifie « je vois » en latin : cette technique naît donc en exploitant un rapport frontal au présent, à l'instant (immédiateté), mais peut-être surtout au sujet, ce « je » qui allait fournir aux artistes de la vidéo une assise jamais remise en cause.

Moins lourde, plus accessible que son grand frère le cinéma, la technologie vidéo, à force de développements et de trouvailles, a évolué lentement mais sûrement, à tel point qu'elle est maintenant déployée tout autour de nous, partout et sous toutes sortes de formes. Ces artistes de l'image et du son ont inventé des mots et des pratiques. L'industrie de la musique a eu recours à eux pour réaliser ses premiers vidéoclips, celle du numérique et de l'informatique pour trouver de nouvelles applications.

Les vidéastes ont tenté de réinventer le monde de l'image. Ils n'avaient pas froid aux yeux et espéraient, en vain, se tailler une place au soleil de la télévision ou dans les rayons des vidéoclubs naissants. Ce sont plutôt les musées qui leur ont ouvert leurs portes, et les festivals qui les ont intégrés à leur programmation. Malgré tout, ils ont perdu la bataille de l'avènement d'un nouvel art reconnu et célébré. Car si l'art vidéo a connu ses heures de gloire dans les années 1980, pour plusieurs des artistes se réclamant de lui, il représente finalement un passage, une sorte de transition vers un nouveau monde, celui qui allait naître avec l'ère numérique, Internet, l'interactivité, la mobilité, l'immersif, etc. On ne parle plus réellement aujourd'hui d'art vidéo, mais plutôt des arts numériques, une pratique qui ne recouvre pas exactement l'ancienne. Alors, mutation ou extinction ?

En 1963, Paik avait obtenu une distorsion de l'image en modifiant les composantes électroniques internes des appareils, c'est-à-dire en perturbant le trajet des électrons à l'intérieur du tube cathodique. Les images figuratives tirées des émissions de la WDR diffusées sur 13 moniteurs étaient transformées par ce procédé en figures abstraites. Paik s'est expliqué à plus d'une reprise sur la portée théorique

et philosophique de cette expérience. Il s'agissait pour lui d'une première tentative de créer une peinture nouvelle par le recours à des procédés électroniques. Paik a également souligné l'analogie entre les variations visuelles obtenues grâce aux manipulations électroniques opérées sur ses téléviseurs trafiqués et les variations sonores obtenues par Cage avec ses pianos préparés. N'est-il pas alors concevable d'imaginer que Nam June Paik se réjouirait de voir aujourd'hui les vidéo-jockeys (VJ) élaborer leur peinture numérique ? Depuis lors, YouTube et Vimeo sont devenus ces nouveaux écrans accessibles à tous dont les artistes ont tant rêvé. La possibilité d'acquérir à peu de frais des outils de production de qualité n'est plus une bataille à livrer et la prolifération des images vidéographiques a contaminé à peu près toutes les disciplines artistiques. Les réseaux sociaux vomissent dans un flux continu et immédiat ces images de l'histoire en marche, que ce soit sur la place Tahrir au Caire, en Syrie, au centre-ville de Montréal ou ailleurs. Des artistes cherchent encore et encore, caméra vidéo au poing, à dire, à agir.

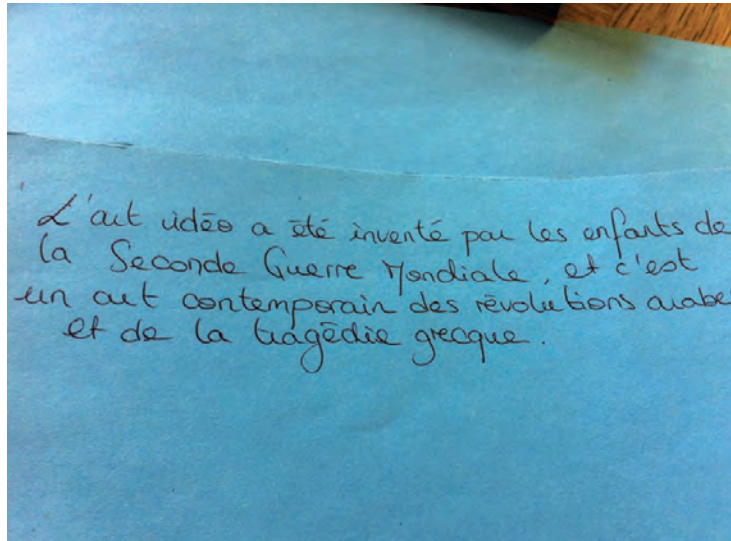
Mais que signifie 50 ans d'activité artistique en regard d'une révolution numérique qui façonne notre quotidien ? Que signifient des décennies de recherche réalisées, entre autres, sur support analogique face à la déferlante des images numériques ? Le questionnement sur l'évolution du monde des images a été notre leitmotiv. Où en sommes-nous avec ces principes d'accessibilité et de démocratisation des moyens de communication qui ont prévalu dès les débuts de l'art vidéo ? La revue *24 images* s'est donc posée ces questions alors que des célébrations soulignant le 50^e anniversaire de l'art vidéo ont eu lieu un peu partout dans le monde en 2013. Les Instants Vidéo numériques et poétiques ont ouvert la marche en parcourant plusieurs villes et pays depuis le début de l'année. Marseille était la dernière escale en novembre. C'est dans ce contexte qu'une délégation québécoise de près de trente personnes s'est déplacée dans cette ville (désignée capitale européenne de la culture en 2013) afin d'y présenter une rétrospective sur l'art vidéo québécois conçue par Claudie Lévesque et Fabrice Montal.

Le Conseil québécois des arts médiatiques (CQAM) était l'organisateur en chef de cette opération et il a, pour l'occasion, invité dix artistes à réaliser dix vidéos d'une minute s'inspirant de l'histoire de l'art vidéo. Ce dossier sur l'art vidéo s'en fait l'écho et a profité de cet événement pour aller à la rencontre des artistes d'ici et d'ailleurs qui, encore aujourd'hui, s'emparent en toute liberté des images et des sons.

Luc Bourdon et Philippe Gajan

La critique de la critique

par Marc Mercier



Avant toute chose, j'ai lu l'art vidéo. Au début des années 1980, dans les *Cahiers du cinéma*. Les textes critiques de Jean-Paul Fargier. Il y était question d'art vidéo et de télévision. Je ne voyais vraiment pas de quoi il parlait. J'habitais Manosque. Vivais pour le théâtre. Regardais de haut le petit écran cathodique. Je n'avais pas un *kopeck* (comme on disait à l'époque de l'URSS) pour voyager, et à l'horizon proche, nulle installation de Paik (le pape de l'art vidéo), de Vostell ou de Cahen à se mettre sous la dent.

Les écrits de Jean-Paul Fargier tranchaient avec le reste de la revue. Une liberté de style qui m'enchantait. Je dévorais. Si bien que la première fois où je vis *in situ* des installations vidéo, j'étais physiquement et mentalement disponible.

Cette anecdote met en lumière un paradoxe. Une revue, comme son nom l'indique, sert à *re-voir*, voir autrement une œuvre qu'on a déjà goûtée. J'ai donc *re-vu* l'art vidéo avant de voir. L'écriture est donc *pré-voir*. Elle anticipe le regard.

Depuis, j'ai évidemment lu beaucoup de littérature sur cet art. Pas toujours heureuse. Certains textes font penser à des passages en revue militaires, des séances d'inspection pour vérifier si l'œuvre a la tenue conforme pour satisfaire le marché de l'art et les institutions. En général, les troupes (œuvres et artistes) doivent saluer l'officier « critique » à son passage devant eux. C'est le protocole de l'entre-soi. Celui qui a désobéi va au trou. Adieu les subventions, les tournées dans les instituts culturels à l'étranger, les cocktails avec les collectionneurs et les galeristes. L'obéissant est au garde-à-vous : « ...qui m'a gelée, demande la statue, l'éternité est froide » (Bernard Noël).

Rien à voir, donc, avec les écrits de Fargier (pour qui adorer est brûler) qui ne sont jamais *sur* l'art mais *avec*. L'art vidéo, comme la poésie, se prête à merveille à ce pas de deux. Les phrases *fargiennes* font images et sons ; plus qu'écrites, elles sont montées, avec des

fondus, des superpositions, des gros plans soudain sur un mot, des faux raccords *godardiens*... Fargier ne se contente pas de nous informer sur une œuvre : il nous tient au courant (électrique). L'énergie de ses paroles éclaire en un éclair. On ne chamboule pas les idées reçues avec une syntaxe enrégimentée au bataillon des convenances. Dans le Panthéon de son esprit critique, Serge Daney et Jean-Luc Godard ne sont jamais bien loin. Ou Sacha Guitry : « Je suis contre la télévision, tout contre. »

Artiste vidéo comme Fargier, Dominique Belloir voit publier sa thèse « Vidéo Art Explorations » en 1981 (numéro hors série des *Cahiers du Cinéma*). C'est la première étude importante réalisée en France sur la vidéo, tant sur le plan technologique qu'esthétique. En exergue, Belloir nous offre une citation de Kas Kalba qui a deux mérites : elle nous rappelle qu'un des grands enjeux de l'art vidéo à ses débuts était de se situer par rapport à la télévision, et nous donne une définition du travail du critique qui n'a pas pris une ride : « Si l'esthétique est considérée comme un ensemble de relations entre les constituants de base (la forme, le contenu, le médium, le public, les producteurs, etc.) d'une expérience artistique ou de communication, alors le mouvement vidéo peut sembler dédié à la restructuration, d'une manière ou d'une autre, de l'esthétique télévisuelle. »

La télévision, en ce sens, ce n'est pas seulement ce que nous voyons, mais aussi comment nous le voyons, où nous le voyons, comment c'est produit, qui arrive à produire, ce que nous faisons avec ce que nous voyons. »

La même année, Anne-Marie Duguet va nous livrer une sorte de « bible » historique des débuts de la vidéo, « Vidéo, la mémoire au poing ». Elle analyse les multiples utilisations de cet outil, vidéo d'intervention sociale et politique, vidéo d'artiste, vidéo d'observation. Elle repère les nouvelles écritures engendrées par les luttes

sociales, les désirs d'irrévérence face aux normes esthétiques et tente d'imaginer le devenir.

Quelques années plus tard (1988), Anne-Marie Duguet et Raymond Bellour vont pousser l'analyse plus loin en réalisant un numéro spécial de la revue *Communications* intitulée « Vidéo ». L'éditorial « La question vidéo » donne le ton : « La question vidéo : oui, parce que, après une vingtaine d'années d'existence, c'est comme question que la vidéo continue d'exister. » Ouvrage incontournable qui va passer en revue toutes les questions que les œuvres et les artistes soulèvent sans qu'elles ne soient à ce jour jamais retombées. De grandes plumes ont prêté main-forte à l'ambitieux projet, associant à chaque fois à leur analyse deux artistes, Paul Virilio (*La lumière indirecte*, Juan Downey, Gary Hill), Jean-Paul Fargier (*Les effets de mes effets sont mes effets*, Douglas David, Danièle et Jacques-Louis Nyst), Florence de Mèredieu (*L'implosion dans le champ des couleurs*, Steina et Woody Vasulka), William Boddy (*La télé de guérilla revisitée*, Joan Jonas, Wolf Vostell)... Il est intéressant de noter, à lire la préface de Duguet et Bellour, qu'il est d'emblée signifié la difficulté de circonscrire l'art vidéo, de savoir c'est quoi au juste. De la télévision, du cinéma électronique, un art plastique... ? Et ce constat, toujours valable 25 ans après : « Il y a encore peu de spécialistes de la vidéo, à proprement parler. C'est que cette spécialité est douteuse, comme son objet. »

Je ne vais pas énumérer tout ce qui s'est écrit sur la question vidéo. Je ne connais que deux revues francophones qui consacrent à chaque livraison des espaces conséquents à cet art, *Bref* (la revue française du court métrage) et *24 images* (la revue québécoise du cinéma). C'est que l'art vidéo (art douteux) pose problème. Comme la poésie pour la littérature, il rue dans les brancards de toutes les définitions. François Parfait a tenté de le réduire à une sous-catégorie des arts plastiques dans son ouvrage *Vidéo, un art contemporain* (2001). Réunir la diversité sous une seule bannière ! Le crime était presque parfait. Mais les faits sont têtus, les artistes ne se sont pas laissés abattre. Certains (Alain Bourges, Jean-Paul Fargier, Richard Skryzak...) ont même créé un journal pour faire entendre une autre parole : « Les Acharnistes ». L'art vidéo est un désaccord. Quand Paik expose ses 13 téléviseurs à la galerie Parnass de Wuppertal (1963), il les « prépare » comme John Cage ses pianos, il les dérègle, les désaccorde. La langue ne peut en rendre compte qu'en se désaccordant elle-même, en se faisant poème. Un texte critique doit s'appuyer sur une politique de la traduction et du malentendu (et du mal vu, pas vu pas pris) n'ayant d'autre visée que le partage fragile d'un espace sans cesse réaménagé et d'un temps réinterprété. Marie-José Mondzain (philosophe du regard) dit que « l'habitant de la langue est un sans domicile fixe ». Celui de l'art vidéo aussi.

L'art vidéo se sépare de l'église de l'art contemporain, du temple télévisuel, du langage cinématographique pour inventer des liens avec la vie, avec ces femmes et ces hommes laissés pour compte qui viennent échouer au large de tous les Lampedusa (des centaines de migrants africains morts ce 3 octobre) de notre mauvaise conscience, avec ces peuples arabes qui réinventent l'acte révolutionnaire, avec ces Grecs qui luttent pour sauver leur souveraineté et leur dignité. L'art vidéo ne se contente pas de documenter des faits tragiques ou joyeux. C'est un cri. La métamorphose d'une colère en chants d'images et de sons.



Marc Mercier et le Portapak

Il faut inventer une nouvelle critique. Celui qui a ouvert la voie, c'est Godard avec ses *Histoire(s) du cinéma* (1998), à la fois un livre et une œuvre vidéo. Jamais égalés, en avance sur son temps comme ce saut de 8,95 m de Mike Powell en 1991, record du monde toujours en vigueur. Prenons une phrase au hasard – toutes résument la démarche, un regard sur le monde et sur l'acte de création des images, images qui ne sont jamais seules, toujours en liaison (« j'ai une liaison », dit l'amoureux), prenons donc le chapitre 4, « Le contrôle de l'univers », et lisons-écoutons-voyons : « Il est grand temps que la pensée / redevienne ce qu'elle est / en réalité / dangereuse pour le penseur / et transformatrice du réel / Là où je crée / je suis vrai / écrivait Rilke ». L'image pour nous sauver de l'oubli, elle renaît dans ce qui a été brûlé, l'écriture critique doit se situer dans cette fournaise, au bord de la disparition, entre cendre et braise. Godard-Powell (je fais du montage *arthlétique*, mon beau souci d'expression), *un grand bond en avant* (je vous fais voyager jusqu'à la Chine de Mao) qui implique de prendre un peu de *hauteur* (nous voici oiseaux qui portent la plume de nos écrits) et un peu d'*auteur* (ce qui nous engage, fait signe), pour aller plus loin, pour voir de loin (c'est la *télé-vision*).

La nouvelle critique doit poétiser à outrance son désir d'images. ■

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

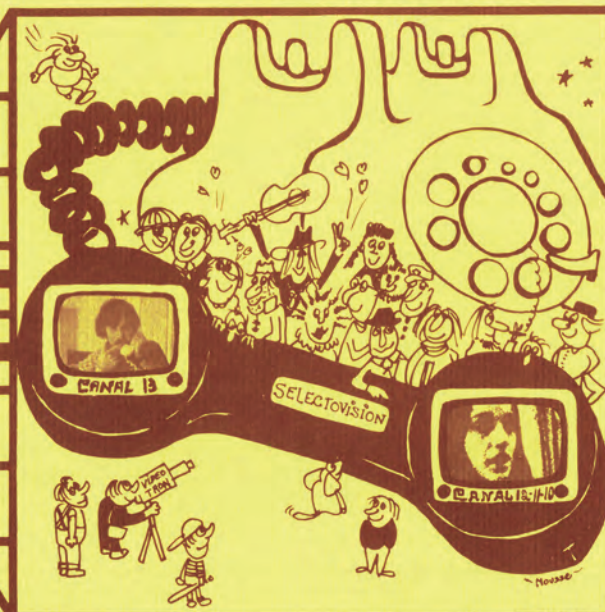
« Il faut se souvenir qu'on élabore le projet du Vidéographe en pleine crise d'Octobre. Malgré tout, après avoir proposé de nombreuses versions du projet et discuté avec l'administration, celui-ci est accepté. On peut alors aller de l'avant. On trouve un local rue Saint-Denis dans un ancien commerce 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

EXPERIENCE DE SELECTOVISION

À VOTRE TÉLÉ-CABLE
AU CANAL 13 - 12-11-10

Vendredi 1^{er} décembre _____
_____ à dimanche 10 décembre



GRAPHISME → JACQUES LALONDE →

TÉLÉPHONEZ À 623-2313 DE 6.00 HRS. P.M.
À 1.00 HRS. A.M.

ET DEMANDEZ L'ÉMISSION DE TÉLÉVISION
DE VOTRE CHOIX.

LES ÉMISSIONS SONT FAITES PAR DES CITOYENS POUR DES CITOYENS.

PROJET CONJOINT

vidéo graphie

TELE-CABLE

Videotron

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'amiante 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.»

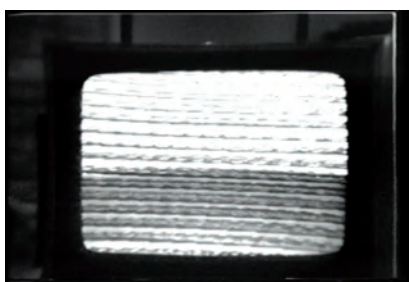
Robert Forget, avec l'aide de l'animateur social Michel Cartier, du professeur Jean-Paul Lafrance, du journaliste Louis Martin et de l'éditeur Robert Roussel, décide alors de faire du Vidéographe un organisme sans but lucratif. Dans ce nouveau contexte, 109 productions sont réalisées en 1973, dont 76 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 bénéfique 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 dégoimée 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.

Après la vidéo

par Christine Ross*

DANS UN ARTICLE PUBLIÉ DANS *ARTFORUM* EN 1980, LA COMMISSAIRE EN ART VIDÉO DU MUSEUM OF Modern Art de New York, Barbara London, expliquait en ces termes – en termes foncièrement temporels – la réception malaisée des premières œuvres vidéo : « La vidéo, davantage que d'autres médiums, a été décrite comme étant ennuyeuse et complaisante. Au début des années 1970, cette critique était légitime parce que la longueur des œuvres [...] de plusieurs artistes était dictée par la longueur standard des bandes vidéo – de 30 à 60 minutes – qui, dans certains cas, était beaucoup trop longue ». ¹ Pendant la même période, Nam June Paik, un des artistes pionniers des arts électroniques, déclarait : la vidéo, c'est du temps. Bien que cette déclaration semble de prime abord appuyer la phénoménologie du temps long dénoncée par London, Paik reproche à la première génération d'artistes vidéo sa méconnaissance du temps : « Ce que dit Godard du cinéma ("la vérité 24 fois par seconde") en vidéo, ça ne tient pas. Parce qu'en vidéo il n'y a pas d'espace (de cadre délimité), il n'y a que du temps (de lignes sans épaisseur). Pour faire de la couleur en vidéo, il faut traduire la couleur en temps. Les couleurs en vidéo sont des millièmes de seconde. La vidéo c'est essentiellement du temps. Et c'est ce qui explique que les œuvres des premiers artistes qui ont fait de la vidéo étaient si ennuyeuses : venant de l'art visuel, des arts plastiques, de l'art conceptuel surtout, ils n'avaient aucune expérience du temps. La vidéo fera des progrès si des gars qui viennent du cinéma, de la danse, du théâtre, de la musique s'y mettent ». ²

Ces deux commentaires sont représentatifs de la réception ambivalente de l'art vidéo des années 1970 et 1980 : bien que l'exploration temporelle de la vidéo était reconnue et parfois même valorisée comme un trait distinctif, la phénoménologie du temps lent – une temporalité tout à la fois conditionnée par la technologie vidéo et subjectivement vécue par le spectateur – est volontiers réprouvée. Mais les arguments de London et de Paik ne sont qu'une facette de cette histoire puisque la vidéo était également perçue, par plusieurs artistes de l'époque, comme une occasion unique de perturber les conventions dominantes du temps, notamment l'accélération du temps vécu issue des développements de la modernité, ainsi que de la linéarité temporelle du récit. Dès 1976, le commissaire et artiste Willoughby Sharp, écrivant sur les performances vidéo de Bruce Nauman réalisées entre 1968 et 1969 (des œuvres montrant l'artiste dans son atelier, engagé dans des actions répétitives et banales pendant soixante minutes), affirmait que ce travail « prenait avantage de la longueur réelle de la bande » pour transmettre des actions sans début ni fin, qui non seulement rendaient le montage inutile mais permettaient aussi au spectateur « d'entrer à n'importe quel moment » de la projection. ³ Fervent défenseur de l'enregistrement en temps réel, l'artiste Davidson Gigliotti observait que la sensation du temps prolongé émergeant de ce type de pratique était un moyen de contrer le temps comprimé de la télévision et de la radio, ⁴ alors que le vidéaste Bill Viola parlait explicitement du besoin de contrer l'accélération du temps : « notre société a développé un sens tellement tordu du temps. La technologie accélère tout avec une vélocité de plus en plus élevée et nos rêves deviennent centrés sur la nécessité de devenir de plus en plus efficaces. C'est ainsi que nous trouvons

que nous avons en fait de moins en moins de temps. Le manque de temps est un des plus grands problèmes hantant le champ vidéo et nos institutions modernes [...]. Le problème central du jour est celui-ci : comment maintenir de la sensibilité et de la profondeur de pensée (toutes deux, des fonctions de temps) dans le contexte de nos vies accélérées ? ». ⁵ Dans la production vidéo de Viola, l'accélération du rythme de la vie sera freinée par l'enregistrement d'actions dont le caractère événementiel ne s'établit que progressivement, de sorte que l'image puisse accroître les facultés sensorielles et attentionnelles du regardeur, pour que « l'on puisse se libérer de l'habitude de regarder les objets comme nous les voyons ». ⁶ Le temps prolongé et allongé devint ainsi une stratégie esthétique apte à raffiner le regard du spectateur par une problématisation de la visualité de l'image. Comme le maintiendra l'artiste média Les Levine : pour autant que « le problème de la télévision est celui du temps », la « façon dont la perception est liée au temps et à l'espace est très importante lorsque nous envisageons les raisons pour lesquelles l'artiste s'implique dans la télévision ». ⁷ La perception, la cognition, les sensations et la mémoire sont toutes des « procédés temporels ».

La vidéo a donc été un site pivot d'expérimentation temporelle. C'est un des principaux héritages qu'elle nous a transmis – artistes, spectateurs et utilisateurs – lorsqu'elle s'est dissoute comme médium et pratique spécifiques. Telle est l'hypothèse que je voudrais développer ici : dans l'histoire des arts médiatiques et de l'image en mouvement, nous sommes présentement « après la vidéo ». Nous ne sommes pas dans un moment post-vidéographique mais bien « après », dans le sens nuancé donné à ce terme par l'historien d'art David Joselit lorsqu'il parle de notre époque comme un moment « après l'art ». Aujourd'hui, nous ne

vivons pas la fin de l'art (ou de l'art vidéo), mais sa persistance comme *effet*, notamment le pouvoir des images qui provient de leur capacité, quasi-inépuisable à l'ère du numérique, de reproduction, de remédiation, de prolifération et de circulation.⁸ Pour Joselit, « après l'art » signifie que la notion de médium (et même de post-médium) n'est plus un outil analytique productif pour rendre compte des pratiques artistiques actuelles puisqu'elle privilégie l'objet d'art comme un objet distinct, relativement stable et localisé ou localisable, alors qu'à partir des années 1990, les technologies numériques sont devenues prédominantes dans leur capacité de convertir toute œuvre (son, image, texte) en des séquences numériques.⁹ L'image agit d'autant plus lorsqu'elle circule et cesse d'être un objet dissociable. Après la vidéo correspond à un moment unique de l'histoire des médias, lequel se caractérise par deux opérations : d'abord la fin de l'art vidéo comme pratique distincte et puis la persistance d'un de ses principaux effets (la conscience du temps qui passe, la phénoménologie du temps long) dans l'image numérique.

MUSÉIFICATION ET REDÉPLOIEMENT DE L'ART VIDÉO

Dans un premier temps, donc, parler de « l'après vidéo » c'est d'abord accepter le paradoxe de l'art vidéo devenu pleinement manifeste à la fin des années 1990 et au début des années 2000 : l'art vidéo comme pratique distincte (dont l'identité électronique se rattache au fonctionnement analogique des images et dont la médialité est confirmée par des institutions de production et de diffusion qui lui sont exclusivement dédiées) s'est effrité au moment même de sa muséification. Dans un article paru en 1990, Martha Rosler déclarait cette muséification comme accomplie. Elle expliquait ce parachèvement par le développement massif de l'installation vidéo et l'expansion des projections sur écran géant au cours des années 1980 et 1990. Rosler a vu juste, car ces nouvelles formes correspondaient aux critères de « spectacularisation » de l'expansion muséale de l'époque. Elles ont également été rendues possible par la matérialité même du musée, dans la mesure où ces formes « ne peuvent vivre » que dans des espaces larges et hautement équipés, au détriment des monobandes connues pour leur orientation activiste communautaire, leur critique sociale et leur utilisation plus légère de la technologie.¹⁰ La Biennale de Venise, notamment celles de 2003 et de 2005, a été un acteur important de cette consécration. Les projections et installations vidéo se sont tellement multipliées lors de ces biennales que l'art vidéo est alors devenu un pléonisme de l'art contemporain – perdant ainsi sa position d'altérité. Parallèlement, l'utilisation de plus en plus affirmée du format DVD à haute résolution commençait à sonner le glas de l'art vidéo comme pratique distincte, ajoutant un autre clou au cercueil de l'art vidéo façonné par sa muséification. Le devenir numérique de la vidéo – une numérisation rapide si l'on compare la vidéo au cinéma et à la photographie dont la vie analogique a été suffisamment longue pour établir ces champs comme des véritables institutions – a été splendidement analysé par le théoricien des images médias Philippe Dubois. Comme le soutient Dubois, la vidéo n'a finalement occupé qu'une position fragile, transitoire et intermédiaire, telle « un interstice ou un



BOX (2009) d'Olivia Boudreau, séquence HD, 22 heures.

intervalle», entre deux technologies de l'image-son – l'image filmique et l'image numérique – auxquelles nous pourrions ajouter une troisième : l'image photographique.¹¹

Mais, dans un deuxième temps, postuler comme je le fais ici que nous sommes « après la vidéo », c'est dire que l'art vidéo a toujours été au bord de « l'après ». Si l'image aujourd'hui tient son pouvoir de sa capacité presque infinie de remédiation, de prolifération et de circulation, l'art vidéo a toujours exploré

cette capacité. L'art vidéo était proto-numérique. Ses images analogiques étaient constituées à même un faisceau d'électrons balayant l'écran de façon entrelacée et ses images étaient des images en mouvement – mouvement de l'image entre les images et à même l'image (par des opérations d'incrustation, de surimpression et de volet plutôt que de montage de plans), circulation d'images (bien qu'à circuit fermé) d'un écran à l'autre, dans l'espace de la galerie, entre la galerie et l'extérieur, ou dans l'espace public tout court. C'est certainement pour cette raison que la vidéo persiste aujourd'hui comme effet et pouvoir : ses images se prêtent bien au potentiel de circulation des images par Internet et nos divers téléphones intelligents. La circulation effrénée des images n'amène pas toujours avec elle la temporalité héritée de l'art vidéo, mais cet héritage de l'ère électronique est palpable dans les expositions d'art contemporain de la dernière décennie dont plusieurs ont été préoccupées par la question du temps (la liste est impressionnante ; nommons-en quelques-unes : *Re: Thinking: Time*, 2004 ; *Expérience de la durée*, 2005 ; *It's About Time*, 2006 ; *Measure of Time*, 2006-07 ; *Taken with Time*, 2006 ; *Passage du temps*, 2007 ; *In the Mean Time*, 2007 ; *Take Your Time...*, 2007 ; *Moving through Time and Space*, 2008 ; *Mapping Time*, 2008 ; *Synthetic Times*, 2008 ; *Time as Matter*, 2009 ; *The Immediate Future*, 2009 ; *Living Time*, 2009 ; *Past Present Future*, 2010 ; *Territories of Time*, 2010 ; *Yesterday Will Be Better – Taking Memory into the Future*, 2010 ; *Dump Time...*, 2011 ; *Out-of-Sync: The Paradoxes of Time*, 2011 ; *Spare Time*, 2011 ; *Passing Time*, 2012). Dans et par-delà ces expositions, la phénoménologie du temps long est notamment en jeu dans deux développements significatifs de l'image : l'émergence du « nouveau matérialisme » et de « l'impulsion historique » en art contemporain.

LE NOUVEAU MATÉRIALISME

Pensons, entre autres, aux œuvres de Mark Lewis, d'Ann Hamilton, de Fischli & Weiss, de Joachim Koester et, plus près de nous, d'Olivia Boudreau, de David Altmejd et de Massimo Guerrera : elles portent toutes une attention particulière à la

transformation de la matière et à l'interdépendance humain / non-humain, lesquelles ne sont perceptibles que dans le passage du temps, ce que le philosophe Yulav Dolev désigne comme « le devenir présent d'événements futurs et puis leur devenir passé ».¹² Le travail de l'artiste français Pierre Huyghe m'apparaît crucial à cet égard. Connue pour ses remakes réalisés dans les années 1990 – mentionnons *Remake*, *L'ellipse* et *The Third Memory* – qui vidéographient divers films cultes de l'histoire du cinéma pour restituer au récit passé sa potentialité, sa pratique s'est développée au-delà de la vidéo, comme un processus de « libération » du passage temporel. La vidéo disparaît comme médium mais sa temporalité longue perdure. Son installation *Sans titre* de 2012, présentée dans un des parcs de dOCUMENTA 13, montre bien ce qu'il entend par cette notion de temps libéré. L'installation était composée, entre autres, d'une sculpture classique représentant un nu féminin dont la tête avait été recouverte d'un nid d'abeilles. Ce nu bourdonnant était appelé à coexister avec un chien vivant sur le territoire et d'un site de compostage entretenu pendant les quatre mois de l'exposition. À propos de *Sans titre*, l'artiste avançait récemment que l'image était devenue pour lui une question de vitalité : « Je suis intéressé par la vitalité de l'image, par la façon dont une idée ou un artefact *fuit* dans une réalité biologique ou minérale. [...] Je suis intéressé par les choses et les opérations en elles-mêmes, la contingence, la création de la forme [...]. Si je travaille avec les animaux, la sexualité ; si j'utilise des drogues ou l'hypnose, c'est essentiellement parce que je suis intéressé par quelque chose qui n'est pas de l'ordre du jeu mais existe en elle-même ».¹³ Libérer le temps, c'est laisser les choses se transformer de façon contingente à même le temps qui passe. La pratique imagique d'Olivia Boudreau (l'artiste parle de ses réalisations comme des séquences plutôt que des œuvres vidéo), elle-même intéressée par l'animalité et la sexualité, est aussi un appel à la vitalité : ses longs plans-séquences révèlent les micromouvements de la matière où un phénomène naturel comme le vent, par exemple, « fuit » dans diverses matières quotidiennes (draps, rideaux, fourrure) pour les animer.



REVOLVING UPSIDE DOWN (1968) de Bruce Nauman, vidéo U-Matic, 60 minutes.

L'IMPULSION HISTORIENNE

Je pense plus spécifiquement ici aux pratiques artistiques explorant la temporalité de l'histoire, celles qui cherchent à transformer le régime moderne d'historicité en freinant son futurisme. C'est un tournant insatisfait du régime moderne d'historicité, un régime dans lequel le futur est non seulement privilégié par une logique du progrès, mais constitué par une dépréciation systématique du passé et du présent pour favoriser le futur. Ce tournant privilégie la phénoménologie du temps long pour retenir le passé dans l'image autant que possible, résistant à l'avancée inéluctable de l'image afin de permettre au passé d'influencer le futur et non plus pour être annulé par lui. Cette phénoménologie est au cœur des projections de l'artiste canadien Stan Douglas, plus particulièrement ses récits qui mettent en scène des événements historiques modernes en entremêlant différentes perspectives interprétatives qui ne convergent jamais – des variations interrompues, recombinaisons, permutées, rejouées et multipliées pour une durée pouvant aller jusqu'à trois jours (*Klatsassin*, 2006, notamment). Elle est aussi au cœur des projections de paysages urbains altérés de l'artiste québécoise Isabelle Hayeur qui expose – par une approche photographique de l'image vidéo qui mixe fixité et mouvement – ce que l'on pourrait désigner comme la temporalité d'adaptation par laquelle une société transforme un territoire (par des processus de spéculation, de gentrification, de touristification et de pollution) à des fins de développement économique. Les œuvres de ces deux artistes demandent : quel type de futur pouvons-nous construire une fois que « l'idée de progrès a été vidée de son contenu ? »¹⁴

Dans ces deux développements de l'art contemporain – le nouveau matérialisme et l'impulsion historique – l'histoire des médias est absolument après la vidéo. La vidéo comme objet distinct a disparu, mais la phénoménologie du temps long héritée de l'art vidéo (repensons à Paik, Viola, Levine et autres) persiste dans son pouvoir de *temporaliser* la circulation des images actuelles dont nous parle Joselit. L'écoulement d'idées ou de phénomènes naturels dans une réalité biologique ou minérale, la libération du temps qui passe, l'appel à la contingence, la

quasi-fixation d'images en mouvement, la rétention du passé à même le déploiement du futur : ces diverses esthétiques de temporalisation sollicitent notre regard ; elles historicisent le comportement de l'image. Ces opérations d'étirement du temps sont cruciales dans une période où l'image gagne en circulation et en effets ce qu'elle perd en spécificité médiatique. ■■

* Professeure à l'Université McGill et directrice de la Chaire James McGill en histoire de l'art contemporain. Spécialiste des arts médiatiques. À la tête de Media@McGill, un centre consacré à la recherche interdisciplinaire dans les domaines des médias, des technologies et de la culture.

1. Barbara London, «Independent Video: The First Fifteen Years», *Artforum* (XIX), n° 1, septembre 1980, p. 41. Notre traduction.
2. Nam June Paik, «L'Arche de Nam June», *Art Press*, n° 47, avril 1981, p. 7-9.
3. Willoughby Sharp, «Videoperformance», in *Video Art: An Anthology*, Ira Schneider et Beryl Korot, dir. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976), p. 253. Notre traduction.
4. Davidson Gigliotti, «Observations on the Scope of Multi-Channel Video Work», in Schneider et Korot, p. 215.
5. Bill Viola, «History, 10 Years, and the Dreamtime», in *Video: A Retrospective* (Long Beach: Long Beach Museum of Art, 1984), p. 22. Notre traduction.
6. Viola, «The European Scene and Other Observations», in Schneider et Korot, p. 277. Notre traduction.
7. Les Levine, «One Gun Video Art», in *New Artists Video: A Critical Anthology*, Gregory Battcock, dir. (New York: E.P. Dutton, 1978), p. 77. Notre traduction.
8. David, Joselit, *After Art* (Princeton et Oxford: Princeton University Press, 2013), xv.
9. *Ibid.*, 2.
10. Martha Rosler, «Video: Shedding the Utopian Moment» in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Doug Hall et Sally Jo Fifer, dir. (New York et San Francisco: Aperture et the Bay Area Video Coalition, 1990), p. 44 et p. 49. Notre traduction.
11. Philippe Dubois, «La question vidéo face au cinéma: déplacements esthétiques» in *Cinéma et dernières technologies*, Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Blanc, dir. (INA et De Boeck Université, 1998); et *La Question vidéo: entre cinéma et art contemporain* (Crisnée, Belgique: Éditions Yellow Now, 2011), p. 77 et p. 99.
12. Yuval Dolev, *Time and Realism: Metaphysical and Antimetaphysical Perspectives* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), viii. Notre traduction.
13. Pierre Huyghe, in Sky Goodden, <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art/page/0/2>. Notre traduction.
14. Voir Daniel Innerarity, *Le Futur et ses ennemis. De la confiscation de l'avenir à l'espérance politique*, traduit par Serge Champeau et Éric Marquer (Paris: Climats, 2008), p. 12.



Aujourd'hui

par Dominic Gagnon

Internet génère et inspire, plus que tout, les nouvelles formes à la base du progrès en audiovisuel. De nombreux forums permettent l'exposition du public à toutes les entreprises artisanales dans ce domaine. Ce nouveau royaume médiatique a un impact incroyable sur le monde de l'image et influence actuellement la vision du monde de nombreuses personnes. *« C'est une histoire de communauté et de collaboration sur une échelle jamais vue auparavant. Le réseau de millions de personnes du site YouTube qui reçoit 50 000 heures de vidéo par jour en est un bon exemple. Cela va non seulement changer le monde, mais aussi changer la façon dont le monde change. »* (Lev Grossman). De plus, la numérisation et la démocratisation achevée de la production vidéo ont permis d'élargir et de renouveler la base d'intérêt pour les images. Documenter et représenter ces nouvelles réalités technologiques et sociales devient un enjeu capital compte tenu des changements importants de perspective documentaire qui s'opèrent dans ces nouveaux espaces, peu explorés, de l'existence. IL FAUT ÊTRE DEUX POUR VOIR UNE IMAGE. IL FAUT ÊTRE DIX POUR ENTENDRE UNE CHANSON. Le futur fut un temps optimiste et brillant. Les machines devaient libérer l'homme des tâches astreignantes associées au travail et les guerres devaient cesser. Le racisme et le sexisme devaient disparaître, la sécurité être assurée, les richesses décuplées. Or, depuis le début du nouveau millénaire, plus précisément le 11 septembre 2001, nous entrevoyons le « futur » autrement. Les années 2000 ne sont pas à la hauteur des rêves et ambitions des générations précédentes et le « futur » semble décidément sans avenir, slogan porté jusqu'à ce jour par les mouvements punks. Le discours « No future » est désormais sur toutes les lèvres. Un sentiment de menace imminente persiste : peur de la guerre, peur de la crise économique totale, peur de la destruction de l'environnement, peur d'un conflit nucléaire et aussi peur de changements fondamentaux dans nos sociétés. Toujours, les médias veillent et certains citoyens n'arrivent plus à dormir. Zombifiés par la peur, ils errent dans l'exutoire qu'est Internet à la recherche de sens et de formes par la production d'auto-entrevues qu'ils partagent en

ligne. Certains internautes sont envoûtés. Ils produisent par miroitement aux médias traditionnels du contenu pour le Web 2.0. CONTAMINATION VIRALE DE LA PEUR. Le plus souvent, un jeu de téléphone arabe s'installe par lequel tout s'amplifie, se colore, se fragmente et se discrédite plutôt que de se composer. Le désenchantement est probablement le sentiment qui définit le mieux l'état d'esprit qui anime les vidéos qui circulent, sans réel succès, sur YouTube, Dailymotion, Facebook, etc. Lorsque l'on cherche sous les mots-clefs : peur, catastrophe, attentat ou guerre, le ton est naturellement dramatique, mais on constate le même désenchantement sous les mots : économie, travail, environnement, éducation, bonheur et communauté. UNSUSCRIBE. Ces royaumes de violence sadique et d'activité masochiste ne relèvent pas du monde instinctif de la nature humaine. Dans plusieurs cas, il y a manipulation de l'opinion publique par certaines organisations qui n'hésitent pas à jouer sur les peurs collectives, voire à les susciter. Dans les systèmes totalitaires ou dans l'esclavage traditionnel, l'objet de la peur est clairement identifié. Dans les systèmes dits démocratiques où une telle menace n'est pas explicite, il importe de façonner ce que pensent les gens avec des menaces abstraites ou même virtuelles. Le mot « terreur », dans le sens de « peur-collective-qu'on-fait-régner-dans-une-population-pour-briser-sa-résistance » ; régime politique fondé sur cette peur, apparaît en 1789 (Dictionnaire de l'Académie française). L'IMAGINAIRE BLOQUÉ DE NOTRE ÉPOQUE. À l'ère d'Internet, le citoyen est parfois un complice ou un collaborateur de la machine à penser. Il se fait perroquet sans le savoir, colporte, dénonce... Dans cette perspective du pire, la toile qu'est Internet devient un piège. Les internautes agglutinés résistent, délirent et perdent le contrôle. RÉGURGITATION. La réaction est proportionnelle à l'agression. Après avoir été gavés d'informations contradictoires, ils se vident, évacuent le poison et brisent les soies qui les recouvrent. Ces internautes sont souvent considérés par leurs « communautés » respectives comme des gens monstrueux, trop imaginatifs ou manquant de sérieux. Par conséquent, ils sont dénoncés. FASCISME DÉMOCRATIQUE

POPULAIRE. « *Compte tenu du volume de contenus téléchargés sur notre site, nous pensons que c'est de loin le moyen le plus efficace pour s'assurer que l'infime minorité des vidéos qui enfreignent les règles (la diffamation, la conspiration, le matériel encourageant une conduite illégale) descende rapidement.* » (équipe de YouTube). DES RUMEURS NOIRES D'AUJOURD'HUI. X doit être une expérience dans le règne des discours et des images des autres. X doit être une vision de la police, de la censure et de l'effacement dans laquelle le pouvoir est exercé par des gens ordinaires, les uns contre les autres. X doit faire avancer les contributions individuelles. X doit créer l'image d'une communauté. X doit trouver l'unicité. X doit exploiter des lignes dramatiques, trouver des points d'ancrage, composer des lignes de fuite. La matière de X doit se taillader, se déchiqueter. Les corps et les discours doivent chuter, se redresser, convulser. Ce qui doit être découvert dans X est l'impossibilité d'une transformation plus radicale encore de l'image et des discours. X doit être cette contre-fiction qui prend d'assaut le cadre et le déborde. ONLY THE PARANOID WILL SURVIVE. Cette levée en masse d'internautes indifférenciés doit prendre à la fois l'aspect d'une révolte politique, du sursaut massif des anonymes, et d'un film

de genre où les décors en feu, la lave, les bombes et les roches en fusion qui déboulent de l'enfer sont remplacés par des intérieurs de salon, de sous-sol ou de chambre à coucher. Dans les deux cas, les internautes doivent accéder à une forme de reconnaissance sociale en tant que groupe. Loin d'une vision du W.W.W. comme corps social totalement dégénéré, à la corruption déjà achevée, X doit simplement convoquer à la réflexion. Ces sujets doivent constituer une présence massive, permanente et têtue qui insiste dans le cadre et qui refuse d'être écartée du champ. De la prise d'image traditionnelle il ne doit rester que ce cadre, sorte de viseur-écran. ■

RÉFÉRENCES LIBRES.

Michel Foucault, « Des espaces autres. Hétérotopies ». Conférence au centre d'études architecturales, 14 mars 1967, paru dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. Interview with Lev Grossman – *Codex* Harcourt Trade Publishers. Noam Chomsky, *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*, South End Press (1^{er} juillet 1999), ISBN 978-0-89608-366-0. Film scientifique pédagogique [archive] intitulé *Le Fil de la communication chez les araignées* de 15 minutes daté de 1988, réalisé par Bertrand Kraft. Peter N.Witt & Jerome S. Rovner, *Spider Communication: Mechanisms and Ecological Significance*, Princeton University Press – 1982. Matossian, Mary Kilbourne, *Poisons of the Past: Molds, Epidemics, and History*. New Haven: Yale, 1989 Réédition août 1991, ISBN 0300051212. Clit, Radu – La terreur comme « passivation », *Topique*, 81, p. 137-150, 2002. Clit, Radu – *Cadre totalitaire et fonctionnement narcissique*, Paris, L'Harmattan, 2001



HOAX_CANULAR (2013) de Dominic Gagnon

Les fantômes de la vidéo

par Philippe Gajan

SALUONS MARC MERCIER ET À SON ÉQUIPE DES INSTANTS VIDÉO, AINSI QUE TOUS LES FANTÔMES, CEUX DE Gianni Toti, de Nam June Paik et les autres, qui ont célébré pour l'éternité 50 ans d'art vidéo à Marseille en novembre 2013.

Nous étions à Marseille. Nous y étions dans cet « ici et maintenant », ce fameux *hic et nunc* si souvent prononcé, parfois jusqu'à la nausée, et pourtant si révélateur de cet instant, de ces instants (vidéo) qui célébraient non plus 24 fois par seconde, mais en continu la (les) mort(s) et la (les) naissance(s) de la vidéo, dans l'ordre et (surtout) dans le désordre.

Pour célébrer 50 ans d'art vidéo, il nous a fallu les côtoyer ces cinquante années, ces instants fondateurs (Fluxus et Nam June Paik à la Galerie Parnasse, Averty à la télé française, etc.), dans un geste à la fois rétrospectif et prédictif (d'où vient la vidéo ? où va-t-elle ?). Il nous a fallu côtoyer les pionniers, ceux d'hier et d'aujourd'hui, ceux de demain. Nous avons assisté à des querelles, à cette course folle et vaine d'être le premier à nommer celui de demain, de le dénigrer à peine nommé, de l'exposer ou encore de le faire rentrer dans le rang. C'est le propre de l'Histoire. Celle de l'art vidéo n'existe pas. Ou plutôt, elle est multiple, elle n'a que faire des généralités puisqu'elle ne se nourrit que de sa, ou plutôt, ses singularités.

Alors que reste-t-il de ces instants, de ces rencontres, de ces absences, de ces petites morts et de ces grandes renaissances ? Il reste des histoires de la vidéo, celles dont tous sont porteurs du fait justement de la singularité qu'ils revendiquent, qu'ils assèment, qu'ils hurlent (en silence) parfois. À nous dès lors de faire dialoguer ces histoires, de les « connecter » entre elles. D'écrire, l'espace d'un instant, une autre histoire par-dessus les autres, à la fois contre et avec les autres... Traversés par toutes ces singularités, nous ne sommes pas revenus indemnes de Marseille. Et tant mieux.

Pour commencer à dérouler le fil de ces histoires, voici un fragment de celle de Dominik Barbier, écrite au « je », comme il se doit, mais aussi au « nous » :

« L'art vidéo, je l'ai aimé quand il était vivant : indépendant, international, révolutionnaire, splendide. Nous faisons la ronde autour du monde [...] On chantait tout l'été, on dansait, et les femmes étaient belles, les publics étaient fervents et le vin coulait, et les larmes, et il y avait parfois une vidéo à voir. Nous étions l'utopie, le potentiel humain de l'humanité.

Et puis, Thatcher et Reagan et l'art contemporain sont arrivés avec leurs gros sabots.

Le monde a commencé à régresser.

L'inhumanité et l'indignité.

Au début, on n'a rien vu.

Aujourd'hui, on est mort.

Le cinquantenaire de l'art vidéo à Marseille, c'est une plaisanterie, un rêve de poète marxiste mal rasé : limite malséant ! Et ça pose une question fondamentale : pourquoi ressortir un cadavre du placard alors qu'on peut exposer tant d'animaux de toutes les couleurs toute l'année devant la mairie ? MP2013 – dont le programme artistique ambitieux a illuminé Marseille et la Provence – ne s'y est pas trompé et a fait un choix courageux : oui à la Chambre de commerce, non à l'art mal poli.

Mais qui se soucie aujourd'hui de l'art vidéo ?

Personne et c'est notre chance : celle de produire un art libre, somptueux, hors-norme. »

– Extrait des notes du programme des Instants Vidéo accompagnant son installation intitulée *Sun is the next tv* (*L'apocalypse de l'art vidéo*)

Quel titre... ! *L'apocalypse*... À la fois manifeste et complainte, ironique et « somptueux », ce texte illustre (symbolise) bien l'ensemble des paradoxes qu'il a fallu traverser pour en arriver là (nulle part, et donc partout), à ce sentiment étrange, somme d'amertumes (morts), de bravades et de résistance (vie). L'art vidéo, ou plutôt l'esprit des pionniers, flottait comme un parfum capiteux sur la Friche la Belle de Mai, lieu extraordinaire et improbable qui accueillait ces Instants vidéo – improbable comme ce « ici et maintenant » entre son passé de filature de tabac et son devenir d'institution culturelle. Dominik Barbier aurait pu, avec les mêmes mots que nous venons de citer, décrire des pirates et leur épopée. C'est peut-être ce qu'il a fait. Quel romantique... !

Et ces pirates fantômes étaient assurément tous là. Jean-Paul Fargier a fait son apparition dans ses habits de Nam June Paik, réminiscence de son *Play it Again, Nam*, lorsqu'il « performait » en Corée en 1990. Fantôme de fantôme... mais fantôme facétieux :

« Qu'est-ce que l'art vidéo ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? Disons simplement que la vidéo c'est tout signal électrique transformé en image. Pour le reste, le terme « vidéaste » n'est plaisant que pour sa rime avec iconoclaste. Le vidéaste, donc, est un briseur d'images, qui passe ensuite son temps à les recoller

(la régie vidéo, c'est sa colle à lui) et à les décoller (comme Vostell dès 1963) pour embêter les marchands de télé qui ne sont pas contents de voir leurs images décrocher. La vidéo ou l'art du décrochage. Ah que c'est joyeux ! Entraînant, dynamique, ouvert à tous les éclats, écarts, dérives, sauts, galops, trots (trop), rots, trous, rapiécages. »

– Jean-Paul Fargier, citant en présentation du programme consacré à l'art vidéo français des années 1980, *L'âge d'or de l'analogique – Éloge des boussoles fantasques* (texte paru dans le catalogue de Grand Canal en 1983).

Quelques minutes plus tôt, Michele Sambin, pionnier de l'art vidéo italien, jouait avec son propre fantôme (jeune et électro-nique) une performance pour voix, saxo, violoncelle, télévision et caméra, proposée à la Biennale de Venise en 1977, exhumant par là-même un souvenir, une mémoire qu'on croyait à jamais disparue. Car l'art vidéo s'efface, un peu comme ce qui disparaît dans les contes quand on n'y croit plus... Plus tard, les vidéos du pionnier de l'art vidéo suisse Jean Otth (décédé quelques jours auparavant) sont venues hanter à leur tour les écrans. Toujours la même prémisse, se filmer, filmer son double, filmer un miroir, filmer l'autre dans l'instant (ici René Berger), déconstruire... La vidéo au « je » comme « je vois », encore et toujours...

Et puis est survenu Fred Forest, l'homme média, octogénaire à la silhouette frêle, à la voix douce mais assurée. Cela a débuté très simplement. Une table, une chaise, un micro, un texte, une performance à la Beuys. S'ensuit une sorte de déclaration, un acte d'autolégitimation comme porteur de mémoire et pionnier lui-même :

« L'accélération de la vitesse et des rythmes du temps qui sont l'une des caractéristiques de notre époque, comme l'a souligné le philosophe Paul Virilio, ne fait qu'amplifier cette perte de mémoire. Le temps, en se compressant, en se focalisant, de plus en plus, en temps réel, celui de l'ici et du maintenant, nous réduit à un temps vécu exclusivement au présent, nous privant de toute la richesse envisagée dans sa durée et dans son épaisseur. C'est pourquoi cette plongée dans l'histoire de la vidéo depuis ses origines nous paraît utile et indispensable afin de resituer son parcours et d'en pouvoir évaluer les chronologies, nous permettant d'établir, avec le recul de la distance du temps, ce qu'elle a apporté au fil du temps dans la pratique de différentes générations successives et comment elle s'y est enrichie. Je ne voudrais pas entrer dans cette querelle qui oppose les experts, les uns faisant partir l'histoire de la vidéo, du vidéo art, dans une fonction de détournement de l'objet télévision, tel que l'ont pratiqué Nam June Paik et Wolf Vostell à ses débuts ; les autres la faisant démarrer un peu plus tard, à partir du moment où sont apparues pour les artistes les capacités d'enregistrement de la vidéo légère notamment avec le Portapak. »



Fred Forest commence alors, en historien de son art, à décrire son propre travail, et notamment le remarquable *La cabine téléphonique*, sorte de pendant français (et banlieusard, puisqu'il habitait alors L'Hay-les-roses) qu'il offre en 1967 à la première vidéo de Nam June Paik réalisée à New York en 1965. Quelques minutes plus tôt était distribué à l'entrée de la salle le document, daté de 1976, sorte de manifeste pour un art sociologique. Notons qu'en 1974, Hervé Fischer, Fred Forest, et Jean-Paul Thénot créaient le Collectif d'art sociologique qui interrogeait le rapport entre l'art et la société, et publiaient le premier Manifeste d'art sociologique. Bref, nous venions d'assister à une performance, à une intervention de celui qui pratique cet art depuis les années 1960. Et l'intérêt était même double car, au-delà de l'opiniâtreté (bien réelle) avec laquelle Fred Forest arpente et détourne tous les médias (du flyer à la pancarte, du journal quotidien au *Net* en passant par le fax, le minitel, etc.), il incarne à lui seul une grande part des paradoxes, fort nombreux, qui émaillent l'histoire et la contre-histoire de la vidéo comme de l'art en général. Celui qui a offert des espaces blancs dans *Le Monde* en 1972 ou des pancartes tout aussi blanches lors de la Biennale de São Paulo en 1973, alors que le Brésil était sous la dictature militaire (il fut arrêté à cette occasion), afin d'inciter les gens à prendre la parole ; celui qui a

vendu des M2 (mètres carrés) artistiques, puis non-artistiques, lutte aujourd'hui pour que sa contribution soit reconnue dans les manuels d'histoire et par les institutions culturelles (notamment le Centre Pompidou). Jean-Pierre Boyer, autre pionnier, acteur du Vidéographe à ses débuts, justifie ainsi cette lutte :

« Fred Forest mène un combat contre l'institution qui l'a exclu. Il cherche à être reconnu pour sa singularité, il veut faire partie du portrait de l'histoire, il ne veut pas être effacé. Je le comprends. Comme archiviste, tout ce que j'ai pu amasser, affiches, pancartes, etc., sont des témoins visuels d'une histoire qui ne fait pas partie de l'histoire officielle. C'est une histoire sociale, qui n'a rien à voir avec l'histoire institutionnelle qui nous est transmise par les manuels scolaires, la télévision, etc. L'exclusion est une forme de mise à mort. Pourtant, je ne suis pas sûr que le rôle de l'artiste est de se faire reconnaître. C'est plutôt d'être résistant. Et ainsi d'aller chercher sa reconnaissance dans le bonheur que lui procure le sentiment de ne pas être seul à lutter. »

Un ange passe. Jean-Pierre Boyer, qui se décrit volontiers comme un vidéaste du paléolithique, c'est-à-dire d'avant l'art vidéo, cultive farouchement l'utopie. Elle peut prendre la forme de délicieux crayons à mine qu'il sculpte lui-même et qu'il offre pour sceller une rencontre. Car la vidéo, pour lui, se décline en quelques grands (et gros) mots qui, tous, nous ramènent à l'idée d'une rencontre : libération, désir de changer le monde, résistance culturelle, déconstruction, reconstruction, émancipation. Il s'agit d'un vaste mouvement, qui commence par « connais-toi toi-même » (se filmer et projeter cette image) pour ensuite aller affronter le monde :

« Ce qu'il y a d'intéressant avec l'apparition de la vidéo, c'est que justement nous ne sommes plus face à une construction centralisée, monopolisée de la réalité humaine et sociale dans laquelle nous vivons, mais face à une construction multiple, possible, de cette réalité elle-même complexe, multiple, plurielle. L'usage intéressant de la vidéo, c'est d'essayer de voir comment des gens, qui s'appellent des artistes, ont fait un usage non conventionnel de l'image électronique, en rupture avec un modèle dominant, et comment ils ont essayé de se l'approprier en utilisant les richesses expressives de ce langage à partir de sa spécificité.

Le travail expérimental que j'ai fait dans les années 1970 participait de ce mouvement. J'ai commencé à déconstruire l'image officielle. J'étais parti de la mire de résolution de Radio-Canada, celle avec la tête d'Indien, image présentée comme la plus stable, celle avec la plus haute définition, la norme de l'image télévisuelle. J'ai pris les manuels de réparateur de téléviseur et, contrairement aux électroniciens qui cherchaient à le réparer, mon but était de réussir à créer une image distortonnée, de déconstruire l'image de référence pour, justement, qu'on puisse prendre conscience de la

distance qui existe avec le médium. Celui-ci n'est pas une fenêtre directe sur le monde. Quelqu'un tient la caméra, choisit un cadrage, puis un extrait d'un plan-séquence est retenu pour sa diffusion au téléjournal, par exemple. On ne peut pas se fier à ce fragment de réalité, très partial, et le considérer comme un résumé du monde dans lequel on vit. C'est en travaillant sur l'image que j'ai pris conscience de cela, et mon but dès lors a été de faire prendre conscience aux autres que l'image est une construction... Il s'agit là d'un premier pas vers l'émancipation. »

Marc Mercier, dès le début, a beaucoup insisté sur le caractère de célébration de l'événement et non de commémoration. Il fallait avant tout éviter le piège de la nostalgie. Un piège douloureux car il aurait signifié la fin de l'art vidéo. Ce que manifestement ne voulaient pas les fantômes que nous y avons croisés. L'aventure que les pionniers ont vu naître, à laquelle ils ont participé et qu'ils racontent aujourd'hui, bribe par bribe, ne saurait avoir de fin. Cette neige qui hantait la télévision de notre enfance, en définitive, est bien peuplée de fantômes : ceux qui ont dit non et qui continuent à dire non à l'art institutionnel officiel, aux médias de masse et à la pensée unique, car l'apparition de cette neige marquait la fin de la programmation officielle et le début des rêves. Comme disait Gianni Toti, dans *révolution*, il y a rêve et évolution. Une rêv(év)olution que tenait absolument à accompagner les Instants vidéo :

« Il ne surprendra personne que ces nouveaux foyers de ré-existence poétronique ont trouvé place dans des pays où les peuples font des révolutions. Les écrans vidéo sont les places Tahrir (Le Caire) ou Taksim (Istanbul) du langage artistique. Tahrir signifie "libération" et Taksim "distribution". Tout le processus poélitique de l'art vidéo est contenu dans ces deux mots : poser un acte de libération des langages en distribuant d'une manière insolite les images et les sons qui furent auparavant démembrés, désorganisés, décomposés. Toute révolution est la destruction d'un ordre établi, une remise en cause des formes de hiérarchie existantes, qui finiront par accoucher d'un agencement inédit conçu à partir de nouveaux points de vue. L'art vidéo est un désordre organisé. » – Marc Mercier, extrait du (m)éditorial qui ouvrait le programme.

Que seront alors les fantômes de demain, ceux qui viendront dans l'imaginaire collectif rejoindre les flocons de neige d'antan ? Nous ne serons plus là pour fêter le centenaire. Ou peut-être que si, car comme des fantômes, nous reviendrons hanter les rêves poétroniques d'autres générations. ■

Des instants poétiques et numériques

propos recueillis par Luc Bourdon et Philippe Gajan

QUATRE PARCOURS. TROIS POINTS DE VUE. TROIS ENTRETIENS FILMÉS AU RESTAURANT AUX GRANDES TABLES situé au cœur du complexe de la Friche Belle de Mai à Marseille, dans le cadre des 26^e Instants Vidéo Numériques et Poétiques. Voici trois instantanés avec Anne Golden, Jocelyn Robert, Catherine Ikam et Louis Fléri qui nous parlent de leurs pratiques et de leurs impressions sur le monde de l'image.

ENTRETIEN AVEC ANNE GOLDEN

Anne Golden est vidéaste, commissaire, enseignante, écrivaine. Elle est directrice artistique du Groupe Intervention Vidéo (GIV).

LA CHANDELLE DE L'ART VIDÉO

Au début des années 2000, j'assistais à une conférence au Banff Center qui réunissait des commissaires, des conservateurs et des artistes. L'une des conférencières affirmait alors que la vidéo est morte (*video is dead*). Deux secondes plus tard, sous l'effet de la chaleur, un petit chandelier de verre se trouvant sur sa table éclate en mille morceaux. J'étais assise avec deux commissaires d'origine autochtone. On se regarde. C'est un signe (*it's a sign*)! On se lève alors et on quitte la salle. Est-ce que la vidéo est morte? Non, puisqu'on continue à utiliser la caméra vidéo, qu'on en achète de nouvelles. Par la suite, j'ai compris que ma réaction avait été très émotive. Mais la question était lancée et avait marqué tout le reste de la conférence.

L'art vidéo n'est pas mort, il s'est transformé. Il y a eu une époque où existaient, à Montréal et ailleurs, des festivals uniquement dédiés à la vidéo. Aujourd'hui, les festivals y consacrent parfois une section. Partout au Canada, les artistes se définissent par rapport aux arts médiatiques. Ils réalisent des œuvres indépendantes en art médiatique, en vidéo, en cinéma ou pour le web. Les noms des pratiques changent, car les moyens et les tendances artistiques évoluent.

En fait, je pense que la vidéo a été enterrée, puis, par la suite, repoussée ailleurs. Elle est devenue autre chose, un fantôme, ou si on veut, un zombie!

LES JEUNES ARTISTES

Au Groupe d'Intervention Vidéo (GIV), on reçoit beaucoup d'œuvres de jeunes artistes qui, comme au début de la vidéo, se mettent en scène très simplement devant la caméra. C'est comme un retour de la vidéo performance. Et ces jeunes femmes ne sont pas conscientes de l'histoire de la vidéo, elles

n'ont pas étudié Martha Rosler ou d'autres artistes importants. Mais elles prennent pour acquis que la caméra est là et qu'elles doivent la prendre, l'affronter ou se mettre en évidence.

Dernièrement, je parlais de Sabrina Ratté, qui reprend la technique du *feed-back*. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, la vidéo au Québec ressemblait à une orgie d'effets spéciaux. C'était la folie, tout le monde s'amusait à expérimenter des choses

qui étaient impossibles à faire auparavant. Or, maintenant, je retrouve cette idée dans les œuvres des jeunes artistes. On assiste en quelque sorte à un retour sur les débuts de l'art vidéo.

ÊTRE UN CENTRE SPÉCIALISÉ

Souvent au GIV, on nous demande: «Pourquoi un centre dédié uniquement aux œuvres de femmes ou féministes?»

Il y a cinq ans, on demandait encore au Festival Image + Nation, pourquoi un festival LGBT? Pourquoi un festival de films chinois? Parce que c'est nécessaire. Nécessaire quand on regarde les médias, la télé ou juste la représentation des cinéastes dans les festivals... Trois quarts pour les hommes et un quart pour les femmes... si on est chanceuses!

La vidéo demeure facile d'accès. Ce n'est pas cher, on peut travailler avec iMovie ou un autre système de montage. Et je vois plein de jeunes femmes qui ne se considèrent pas nécessairement comme des cinéastes, mais qui ont quelque chose à dire. Qu'est-ce qu'elles ont à dire? Elles parlent souvent de ce qu'elles vivent, et je trouve cela important. Le fait que l'on se pose encore des questions, c'est important pour moi.

Pourquoi sont-elles attirées par le GIV, par Vidéo Femmes ou la Centrale? Pourquoi se regroupe-t-on entre nous? Pour s'entraider. Mais aussi pour bien faire le travail, bien



porter les œuvres. Nous ne sommes pas Vtape (Toronto) ou le Vidéographe, nous ne possédons pas une collection de 4 000 titres... Nous en avons 1 200 environ et cela nous permet de faire un bon travail de promotion, notamment en faisant le relais auprès des festivals et des événements intéressants pour nos artistes.

LE RETOUR DU FÉMINISME

Moi, je suis d'une génération féministe. Celle qui m'a succédé ne l'était pas. On retrouve aussi cela dans l'histoire de l'art. Le mouvement Pop Art a succédé à l'*Abstract Expressionism*. Un retour de l'image. Soudain, tout le monde comprenait... C'est un retour du balancier et je pense que nous vivons actuellement quelque chose de similaire. Nous sommes à une époque où il est possible d'être féministe et de se retrouver dans un même lieu, dans un groupe de femmes post-féministes. Je rencontre des femmes de moins de 25 ans qui sont vraiment engagées, qui lisent ce que nous lisions lorsque nous étions jeunes. J'ai souvent rencontré ces dix dernières années des femmes qui me disaient : « Je n'ai pas besoin d'être féministe, ce n'est pas pour moi, c'est correct, je suis bien », mais maintenant, ça revient... Et on a encore beaucoup de chemin à faire!

LE POIDS DE L'HISTOIRE

Chaque centre d'artiste est porteur d'une part de l'histoire. C'est dans mon mandat de porter l'histoire du GIV. Le groupe, à ses débuts, prônait des positions d'intervention radicales. On se doit de continuer dans ce sens. On le fait en donnant des ateliers à des jeunes ou en présentant des programmes vidéo aux communautés culturelles, parfois à des gens qui ne savent pas du tout ce que c'est... On prend la place que le musée devrait occuper.

Et quand les femmes artistes viennent nous voir, on veille à ce qu'elles soient bien accueillies, que le contexte de présentation soit le meilleur possible, qu'elles reçoivent un cachet (et ce, même s'il n'est pas extraordinaire), que le contact avec le public soit assuré et la présentation accompagnée d'un repas, d'un verre de vin, d'une rencontre. On partage cette culture avec beaucoup de centres d'artistes, c'est un mode de fonctionnement que l'on retrouve au Québec et au Canada, et qui est spécifique à l'histoire de la vidéo.

Nous formons un groupe communautaire, défini comme un centre féministe – et cela ne me dérange pas du tout. Quand les gens voient les vidéos qui composent notre catalogue, ils nous disent : « Mais c'est de la vidéo d'art! » Je leur réponds que les féministes font de l'art expérimental, que l'art féministe n'est pas une seule chose, qu'il est pluriel.

ENTRETIEN AVEC CATHERINE IKAM ET LOUIS FLÉRI

Catherine Ikam travaille avec la photo, la vidéo et les réalités virtuelles.

Elle est considérée comme l'une des artistes pionnières dans le domaine des nouvelles technologies en Europe.

Louis Fléri est un artiste multimédia, vidéaste, producteur, journaliste.

Il a abordé les nouvelles technologies au début des années 1980.



DIGITAL DIARIES (2006), installation numérique interactive de Catherine Ikam et Louis Fléri.

© Catherine Ikam

LES CÉLÉBRATIONS DES 50 ANS DE L'ART VIDÉO

Catherine Ikam : Cela a commencé pour moi en 1979. Aujourd'hui, cette époque résonne encore en moi, même si je l'ai quelque peu oubliée... La première fois que j'ai rencontré Nam June Paik, c'était chez Pierre Restany. On s'est tout de suite lié d'amitié parce que Paik avait beaucoup d'admiration pour Peter Foldes avec qui j'avais travaillé et dont j'étais proche. C'est à ce moment-là que je lui ai proposé de faire une série sur l'art vidéo. Par la suite, il a écrit sur mes travaux.

La réalisation de bandes vidéo n'était pas quelque chose qui m'intéressait. Moi, ce qui m'intéressait, c'était la vidéo dans l'espace, la sculpture en vidéo. C'était une période d'exploration, d'expérimentation, de jubilation. Reste que cette célébration des 50 ans me permet de revoir de vieux amis tels que Fargier, Jaffrenou et que, finalement, cela évoque quelque chose de très fort pour moi.

LE PASSAGE AU NUMÉRIQUE

C. I. : Le travail que je fais n'est pas lié à un support, mais bel et bien à l'identité, essentiellement au visage, à la perception que nous avons de nous-mêmes à partir des technologies qui nous entourent... Est-ce que cela nous construit? Ou bien nous déconstruit? J'ai commencé à poser ces questions avec la vidéo, parce qu'il s'agissait du média que nous avons à notre disposition. Mais dès qu'il y a eu les possibilités offertes par le numérique, j'ai amorcé, avec l'aide de Louis Fléri, tout un travail sur les visages et la réalité virtuelle mettant en scène la rencontre entre un personnage et le visiteur.

Les questions qui nous préoccupaient étaient: Comment une émotion naît d'une rencontre avec un visage dont on sait qu'il est totalement synthétique? Comment réagit-on quand ce visage vous sourit? Quand son regard se détourne? Toutes ces choses m'intéressent et, pendant 10 à 15 ans, j'ai donc créé des dispositifs de rencontre avec des êtres virtuels. Avec l'aide d'ingénieurs, nous avons réalisé une série d'installations explorant ce sujet des rencontres, sorte d'annonciation des temps modernes.

Ces dispositifs de rencontre sont uniquement possibles avec le numérique. Je ne veux pas dire par là qu'il existe un média supérieur à un autre. Ce qui compte, c'est le



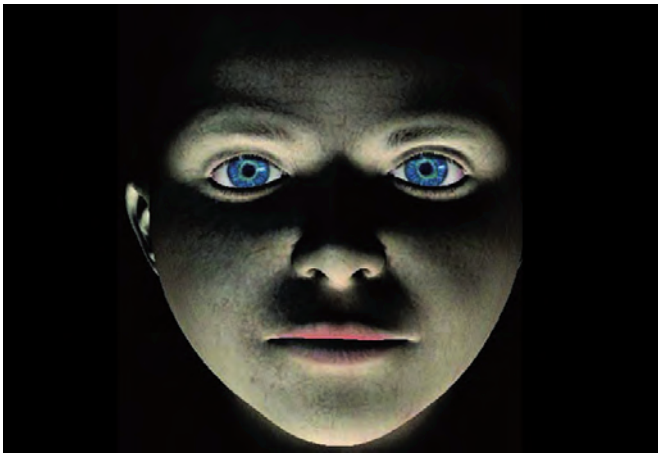
contenu d'une œuvre et les émotions qu'elle génère. Mais pour créer une réaction en temps réel entre un visage et quelqu'un, il faut évidemment un ordinateur. C'est quelque chose qui était impossible avec la vidéo.

Louis Fléri : Les premiers artistes vidéo se nourrissaient de la télévision. Moi, depuis 15 ans, je me nourris beaucoup de ce que je trouve sur Internet. On a produit, à titre d'exemple, une installation qui s'appelle *Web Human* qu'on a présentée à la Maison européenne de la photographie. On a recensé sur le web 800 à 900 avatars – qu'on a piqués sur la toile – et qu'on a fait jouer ensemble sur une musique disco. C'était une installation qui pétait le feu!

Cela dit, Internet c'est déjà presque dépassé. Ce qui me frappe aujourd'hui, c'est la facilité avec laquelle on capte des images partout, tout le temps, sur les médias sociaux, à l'aide de *Smartphones*, de caméras... ce qui, finalement, vide l'image de son contenu. Le travail que nous faisons se penche sur des choses beaucoup plus lentes et plus introspectives, qui interrogent l'être et sa place au milieu des autres. Je pense qu'aujourd'hui il faut être profondément concentré et inspiré pour faire de la vidéo ou une installation qui puisse sortir du champ des images que l'on voit sans arrêt.

LA FORÊT DE SOUVENIRS

C. I. : À un certain moment, je me suis lassée des personnages virtuels, qui étaient fascinants mais dont on pouvait prévoir les réactions. J'ai eu envie de faire quelque chose de complètement différent. J'ai retrouvé dans mon atelier de Montreuil des choses qui m'ont beaucoup émue, des entrevues de Paik, des souvenirs d'enfance, des images, des vidéos, des bandes super 8. Et on s'est dit Louis et moi, avec les ingénieurs avec qui on travaille, que ce serait extraordinaire de faire une installation qui soit comme une forêt de souvenirs, une mise en espace de la mémoire. C'est une installation que j'aime énormément. On a créé une base virtuelle de



OSCAR (2005), portrait interactif de Catherine Ikam et Louis Fléri.

données en forme de cube pour laquelle j'ai sélectionné des souvenirs qui me semblaient importants. Elle est projetée en stéréo avec des personnages en 3D. Les visiteurs mettent des lunettes et choisissent le segment qui les intéresse : l'enfance, une rencontre avec un personnage, etc. Toutes ces images s'hybrident les unes les autres et constituent une forêt de la mémoire.

L. F. : *Digital Diaries* est une véritable mise en espace d'une mémoire visuelle, auditive, parlée et écrite... On se balade dans l'espace en 3D et on pénètre alors dans certaines zones

du cerveau. Il y a des images qui surgissent et permettent une immersion dans les souvenirs de quelqu'un...

LE DOUBLE DE MOI

C. I. : Nous travaillons, avec l'aide de nos ingénieurs, à un système de capture en 3D qui permettra de construire un double de soi, de capter un visage et de jouer avec celui-ci. Ce personnage, qui est vous-même, une sorte de clone, se construit et se déconstruit continuellement. Les particules générées en temps réel meurent, s'autorégénèrent, etc. À l'évidence, c'est un travail sur l'identité, qui sort du domaine de la création de personnages virtuels, domaine que l'on a vraiment exploré et qui nous a passionnés. À travers cette nouvelle expérience, on s'est rendu compte qu'une expérience en temps réel est vraiment génératrice d'émotions. Le fait qu'une image réponde à ce que vous faites, qu'elle donne l'impression d'être douée d'une intention, d'une autonomie... Oui, on s'est vraiment rendu compte qu'il n'existait pas d'émotion si la rencontre ne s'effectuait pas en temps réel.

L. F. : Mon rêve est que l'on puisse s'installer face à notre propre image et que cette image-miroir nous échappe. Au début de l'art vidéo, on passait devant la caméra et on voyait son image dans un moniteur. Désormais, nous voulons pouvoir croiser notre image, c'est-à-dire reproduire ce sentiment d'étrangeté face à l'effet miroir et que celle-ci puisse prendre vie!

ENTRETIEN AVEC JOCELYN ROBERT

Jocelyn Robert est un artiste interdisciplinaire de Québec. Il travaille notamment en art audio, art informatique, performance, installation, vidéo et écriture. Il est directeur de l'École d'arts visuels et médiatiques de l'Université Laval.

LA VIDÉO, PORTE-VOIX DE LA BANLIEUE

Pas de télévision, pas de banlieue. La télévision est le porte-voix qui permet à la banlieue d'exister. Sans télévision, on ne pourrait pas prendre des nouvelles de la banlieue. La vidéo, c'est donc l'occasion pour la banlieue de récupérer ce porte-voix, quelque chose de totalement domestique et personnel. Comme le disait Frank Zappa : « It allows people to see what they really want to see, basically themselves fucking... » (Cela permet aux gens de voir ce qu'il désire vraiment voir, soit eux-mêmes en train de forniquer).

C'est la différence entre aller au cinéma, qui procède en général d'une industrie, et aller voir une vidéo qui, même si elle a été réalisée à l'aide de grands moyens, est accessible au plus grand nombre. Une vidéo, la plupart des gens aurait pu la réaliser. J'ai commencé à m'intéresser à la vidéo quand je me suis mis à découper rapidement les images, plus rapidement qu'en cinéma, et selon un ordre qui ne m'était plus imposé. J'ai réalisé pas mal de projets, où je prenais des images et je les assemblais comme bon me semblait. C'était magique!

BRICOLAGE ET VIDÉO

Il y a donc des avantages propres à cet outil et à toutes ses déclinaisons, autant dans son usage que dans sa diffusion sociale.

Dominic Gagnon disait que l'essentiel de la circulation de ses films se faisait par des DVD qu'il avait lui-même copiés et qu'il donnait à des connaissances. La vidéo est un médium qui permet cela. Chaque outil a ses avantages et ses inconvénients. L'avantage ici est celui propre au petit artisan, celui de pouvoir réaliser soi-même son bricolage vidéo et le distribuer.

Le dessin possède également cet avantage. Ma mère gribouille sur du papier pendant qu'elle parle au téléphone. Elle ne



LA RÉPUBLIQUE (2007), installation vidéo de Jocelyn Robert.

prétend pas faire de l'art. Pourtant, par ce gribouillage, elle peut atteindre un certain seuil de concentration ou d'intensité. Le dessin va alors être porteur de plus que ce que la main est en train de faire automatiquement. C'est difficile de faire ça avec de la peinture à l'huile. Personne ne s'installe avec sa toile et son pinceau en espérant qu'à un certain moment, il va se passer quelque chose. Mais la vidéo permet cela. C'est un peu la différence entre l'amateur et le professionnel. Oui, on filme les enfants dans un carré de sable, le mariage de sa sœur, mais tout cela nous mène où? À quel moment on en vient à dire: «Regarde combien cette image est belle. On pourrait peut-être remonter cette séquence, etc.» Difficile de faire cela avec le cinéma ou avec un orchestre symphonique.

J'aime cette idée que l'on ne soit pas obligé de s'installer avec une intention artistique clairement définie. L'intention au départ n'est peut-être même que mécanique, celle du corps mécanique. Et puis quelque chose apparaît. À partir de là, il est possible d'agir consciemment.

L'IMAGE EN MOUVEMENT

Comme artiste, ce qui me rend curieux, c'est la différence entre l'image fixe et l'image qui simule un mouvement. Beaucoup de mes vidéos consistent en une image que l'on pourrait regarder toute la journée et qui serait toujours à peu près la même. Lorsque l'on regarde les feuilles d'un arbre au vent, on ne se demande pas si elles s'en vont quelque part. La plus belle vidéo que j'ai vue dans ma vie était constituée probablement de pas plus de sept ou huit images, qui défilaient presque en boucle. C'était une œuvre de Karen Pick présentée en 1988 à Québec. Elle filmait les mains de vieux. Était-ce de l'image en mouvement? C'est en tout cas ce qui me fascine, de voir juste ces petits mouvements-là. C'est direct, presque organique.

J'aime aussi la place qu'occupe l'image dans le cadre. On peut la déplacer comme on le ferait d'un objet sur une table. C'est finalement une autre façon d'envisager les images en mouvement. Beaucoup de mes projets sont basés sur un seul élément qui détermine l'ordonnancement du cadre. Le reste de l'image bouge, comme par exemple dans le cas de quelqu'un qui marche et qui



traverse l'image. Si c'est cette personne est le centre de l'image, alors c'est le reste de l'image qui bouge autour. C'est du mouvement, mais ce n'est pas celui associé au déplacement ou au temps qui passe, c'est une reconstruction du mouvement. Je préfère reconstruire le mouvement que de le documenter ou le simuler.

VOIR AUTRE CHOSE

La majorité de mes vidéos utilisent des images non intentionnelles. Un exemple: j'étais invité à donner une performance au Théâtre du Chatelet à Paris et je passe avant pour documenter le lieu avec ma caméra. En regardant les images que j'avais tournées dans le but de les monter et de les présenter aux artistes avec qui je travaille, afin qu'ils comprennent bien cet espace, je me suis rendu compte que j'avais fait un panoramique qui passait d'un petit luminaire sur le bord d'un balcon et allait jusqu'à un gros lustre, énorme, officiel, suspendu au plafond du théâtre. J'ai zoomé sur le lustre sans raison, je n'ai jamais voulu prendre cette image. Cette séquence était pourtant tellement porteuse! Je l'ai inversée et elle est devenue un discours social, un commentaire sur le passage du grand au petit. Est-ce une forme de contemplation que je cherchais? Ce l'était probablement en partie, mais c'était aussi l'idée de regarder et de voir autre chose.

LE TERRITOIRE DE L'ARTISTE ET CELUI DE L'AUTRE

Théoriquement, si un artiste arrivait à produire quelque chose de totalement inouï, on serait incapable de le voir, on ne se rendrait pas compte qu'il y a là une œuvre, on ne comprendrait pas. Il faut les concepts pour voir l'œuvre. Si mes parents voyaient une création de Christo, ils ne reconnaîtraient sans doute pas une œuvre d'art. Par contre, ils reconnaissent le travailleur culturel qu'est Céline Dion. Elle n'est pas une artiste, elle est un travailleur culturel: elle consolide la culture, elle répète ce que l'on sait déjà, de manière très claire, de manière plus claire que ceux

qui l'ont précédée, et c'est formidable! Mais elle n'apporte pas quelque chose de nouveau. L'art, contrairement à la culture, dévie nécessairement de ce que l'on sait déjà en renouvelant la manière dont on voit le monde. C'est génial, ou non, mais c'est quand même une nouvelle manière de voir le monde.

Mais jusqu'où aller dans cette direction? Comme artiste, je ne me pose pas la question. Si je me la pose, cela me met en difficulté. Car je suis comme tout le monde! Je veux être reconnu, je veux qu'on m'aime, alors je ne sors pas du cadre, je fais de la « culture », ce que les gens reconnaissent et vont aimer. Pour moi, le rôle de l'artiste est justement de sortir de ce cadre. La meilleure manière d'affronter cela est de ne pas se préoccuper du territoire que les autres occupent, mais plutôt d'explorer son propre territoire. De poser de nouvelles balises pour agrandir son territoire. C'est ce qu'on fait en cartographie : on place une balise et on sait alors qu'à partir de cette balise, on va aller un peu plus loin. Puis, on en place une autre, et c'est comme ça qu'on explore un plus vaste territoire. J'explore donc mon territoire. Mais j'espère toujours que je vais croiser celui de quelqu'un d'autre, qu'il y aura des zones communes où l'on pourra dialoguer.

LA BIBLIOTHÈQUE ET L'AGORA

J'ai suivi deux cours avec Michel Serres. Il y parlait de l'invention de l'écriture, en utilisant ce qui est, bien entendu, une parabole : un enfant arrive chez lui en courant en disant : « Eh, c'est génial, vous ne savez pas ce qu'on a appris? On a appris à écrire! » Les parents sont désespérés. Leur enfant n'apprendra plus rien à l'école, il va tout écrire et ne sera plus obligé de tout savoir par cœur.

Certains textes grecs vont dans le même sens, considérant l'écriture comme une malédiction, qui empêche de mémoriser les éléments d'une culture. C'est probablement vrai. Lorsque les éléments d'une culture ne sont plus dans notre tête, on ne peut plus jongler avec eux. Mais c'est comme ça qu'on a inventé la géométrie. Pas d'écriture, pas de géométrie. On a donc déplacé notre mémoire sur un support fixe, ce qui nous a permis d'isoler certains de ces éléments pour construire une abstraction permettant de comprendre certains phénomènes plus larges. Serres disait alors : « J'ai hâte de voir ce que nos enfants vont inventer », car avec les technologies numériques, la mémoire se déplace vers Internet, un système, espérons-le, universel. Aujourd'hui, il suffit de savoir manipuler un *Iphone* pour avoir accès à des informations qu'hier encore, on conservait dans notre mémoire.

Les universités, elles, fonctionnent de la même manière depuis mille ans. Il y a la recherche, l'enseignement, et puis la publication. Tout cela repose sur une technologie qu'on appelle une bibliothèque, c'est-à-dire l'écrit. L'endroit où on déposait nos connaissances et où on les partageait – la bibliothèque universitaire – se dissout aujourd'hui dans Internet. On va dorénavant avoir accès partout à une bibliothèque. Et on est juste au début de ce processus. Au fond, ce dont les étudiants ont besoin, c'est d'une agora, d'une classe où ils peuvent échanger. Et c'est la singularité des points de vue qui fait la richesse de cette agora, pas l'uniformité de l'information. En pharmacie ou en ingénierie,

CONCOURS
RENDEZ-VOUS DE LA JEUNE CRITIQUE

Rédigez une critique d'un film québécois et courrez la chance

DE GAGNER :

UNE PARTICIPATION COMME JEUNE CRITIQUE AUX RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS SOUS LA SUPERVISION D'HELEN FARADJI

UN SÉJOUR EN FRANCE LORS D'UN FESTIVAL DE CINÉMA EN 2014

Pour participer, vous devez avoir entre 18 et 25 ans et être étudiant dans un cégep ou une université du Québec. Date limite : **31 janvier 2014.**

20 FÉVRIER > 1^{er} MARS 2014

LES RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS 32^e

un événement QUÉBEC CINÉMA

Détails et règlements : quebeccinema.ca quebeccinema.ca

si une question est posée à 50 étudiants, il faut s'attendre à 50 réponses identiques. Celui qui donne une autre réponse va droit à l'échec. Pour l'artiste, c'est le contraire. À la même question, cinq artistes donneront cinq réponses différentes. C'est lorsqu'il y en a deux identiques qu'il y a un problème. Pour moi, c'est ça la révolution universitaire. Si j'ai 30 étudiants dans ma classe, ce que je veux, c'est 30 points de vue différents. L'information, je la connais, elle est sur le web. Avant elle était rare, j'étais obligé de me rendre à l'université pour que quelqu'un me la donne, pour qu'on me dise comment se calcule une structure. Ce n'est plus le cas maintenant. Ce dont on a besoin, c'est du plus grand nombre de points de vue sur une situation, du plus grand nombre de lectures possibles. Et ça, c'est le propre du modèle artistique. Il faut s'inspirer de lui pour renouveler le modèle universitaire.

On voit apparaître des concepts reliés à des technologies qui vont nous permettre de penser différemment le monde. L'informatique quantique permet aujourd'hui l'analyse de situations trop complexes pour le cerveau humain, des situations floues que seules des mathématiques floues peuvent permettre d'aborder. On cherche désormais des points de vue variables, qui correspondent à des contextes eux aussi variables, et à des intérêts personnels variables. Et le web va permettre cela. En tout cas, il fait rêver à cela...

Enregistrement filmé et photos des entretiens par Daniel Karolewicz.

QUI FAIT QUOI 30 ans

Au service des professionnels de l'image et du son depuis 30 ans
Toute l'actualité industrielle, reportages vidéo, guide de production, calendrier sur www.qfq.com
Quotidien par courriel > mensuel imprimé Qui fait Quoi > guide annuel



5 000 entreprises, 7 500 professionnels, 70 000 articles, des fiches détaillées sur des milliers de productions cinéma-télé-multimédia, un calendrier, des petites annonces, des offres d'emploi...



mensuel imprimé, disponible en kiosque, sur abonnement et en pdf sur www.qfq.com. 8 numéros par année.

Commandez votre copie du Guide annuel 2014 d'ici le 15 janvier et obtenez GRATUITEMENT notre Quotidien par courriel pendant un mois et le tarif spécial du Guide de 60 \$/ copie (+ tx = 68,99 \$ avant le 15 janvier / + tx et frais de port = 80,48 \$ après le 15 janvier).

La vidéo (je vois)

par Luc Bourdon

Cette sélection d'œuvres vidéographiques, que les abonnés de *24 images* pourront découvrir avec le présent numéro de la revue, offre un parcours chronologique allant de 1972 à aujourd'hui qui permet de survoler l'histoire de la vidéographie d'ici. Cet ensemble, qui s'appuie sur quelques incontournables, s'achève avec 10 courtes œuvres réalisées par 10 artistes qui se sont inspirés des 50 ans d'art vidéo pour créer une œuvre d'une minute (collection présentée au 42^e Festival du Nouveau Cinéma de Montréal et aux 26^e Instants Vidéo Numériques et Poétiques de Marseille). Nous vous proposons donc un regard à la fois rétrospectif et prospectif, couvrant du temps du noir et blanc à l'analogique, de la surveillance à la performance, de l'introspection à l'éclatement, célébrant des formes et des genres divers, de même que les grands thèmes de cet art.

Nous commençons par un extrait de *Hitch-Hiking* de Frank Vitale qui, en 1972, explore les manières de « faire du pouce » tout en illustrant les possibilités du « Portapack » comme instrument léger d'enregistrement d'événements et de témoignages. Tel que décrit dans le synopsis écrit sur la plate-forme Vithèque, *Hitch-Hiking* se divise en trois segments. Dans un premier reportage intitulé *Hitchhike 1 – Auto*, Vitale nous présente des trajets entre les États-Unis et le Canada. Dans *Hitchhike 2 – Train*, il rencontre un jeune vagabond de 17 ans qui l'initie au « jump » sur les trains de marchandises. Enfin, dans le segment retenu pour le DVD, *Hitchhike 3 – New-York State Police*, le réalisateur y filme son arrestation par un policier américain sur le bord de la route où il fait du pouce. Caméra sous le bras, il profite de sa nouvelle technologie (invisible?) pour enregistrer l'interrogatoire qu'il subit à l'insu du policier qui lui fait la morale, entre autres sur cette nouvelle manière de voyager des jeunes (« the worst mean of transportation » – le pire moyen de transport, selon lui). Ton ironique et caméra cachée deviennent ici un clin d'œil à une époque où les autopatrouilles ne connaissaient pas encore les incroyables capacités de surveillance qu'offrira par la suite ce nouvel outil de captation du réel.


Au début des années 1980, Robert Morin, avec l'aide de Lorraine Dufour, invente un personnage qui, de sa fenêtre, filme la rue et ses voisins. *Le voleur vit en enfer* devient vite une œuvre incontournable de l'art vidéo par la force du récit, sa construction simple et efficace, le regard que Morin jette sur la pauvreté et la détresse d'un individu. « L'histoire est celle de Jean-Marc, un nouveau chômeur, qui se confine volontairement dans son petit appartement d'un quartier pauvre. Il parle au téléphone avec une écoutante de Déprimés anonymes et lui décrit ce qu'il voit et entend de sa fenêtre, ce qu'il filme en super 8. Ce voisinage le déprime. Il devient peu à peu fou... Un an plus tard, après un séjour à l'hôpital, Jean-Marc appelle à nouveau la bénévoles du centre d'aide aux gens déprimés pour annoncer sa guérison, alors qu'il apparaît plus malade que jamais... »¹ Avec cette courte vidéo, Robert Morin amorce une critique sociale décapante qui trouvera dans la société une résonance qui ne se démentira pas. Cette critique s'incarne ici pour la première

fois dans la figure d'un homme à la caméra qui filme son entourage afin de comprendre le sens d'une existence en péril.

Les années 1980 sont aussi celles de la terrible prolifération du SIDA. Trop d'hommes et de femmes si chers à leurs proches et à notre société nous ont quittés durant cette période particulièrement éprouvante. En 1990, Esther Valiquette signe, avec *Le récit d'A*, une œuvre testamentaire basée sur plusieurs voix qui se croisent et se font écho. Le récit de Andrew, un carnet de voyage, la pensée d'un auteur deviennent ici autant de témoignages qui se fondent les uns dans les autres, alors que les images se superposent. Fiction et documentaire, économie de gestes et constructions expérimentales sont ainsi sublimés par une trame visuelle et sonore teintée par le temps. Traces laissées par Esther Valiquette qui nous semblent aujourd'hui, encore et toujours pertinentes.

Suit une proposition de l'artiste vidéo multidisciplinaire Manon Labrecque qui, dans *En deçà du réel* (1997), déconstruit le monde qui est le sien. Seule, dans un espace vide, la chorégraphe plasticienne, bricoleuse, vidéaste, Manon Labrecque danse et rit. Elle s'amuse avec l'image et les sons, procédant par aller-retour, passant et repassant sur un même passage afin de « compresser, étirer, essorer l'espace-temps. Découvrir la charge d'un réel plutôt banal », comme elle le dit elle-même. « Existe-t-il au-delà de ce que l'on voit une réalité qui use l'inutile? », constitue l'unique phrase de cette vidéo où l'artiste entre dans les replis de sa réalité, cherchant à voir « entre les lignes » de son existence... « le mouvement, le ralentissement, la suspension du temps, son étirement et les limites de l'image jusqu'à la défiguration, voire la désintégration du signal. » (Nicole Gingras)

Dans la foulée de ceux qui prennent la caméra pour magnifier le réel et y dévoiler une poésie numérique, Nathalie Bujold signe une première œuvre vidéographique en 1999, réalisée à l'aide d'une petite caméra domestique. Performatif et sans prétention, *Emporium* s'avère une « collection de moments improbables, des jeux dans la cuisine avec les pieds, les mains, la bouche et la radio »². Il s'agit d'une série de tableaux où « la nourriture se trouve transformée en un objet d'usage surréaliste, parallèle à son utilité première »³ ; d'un petit magasin de l'imaginaire issu de l'univers domestique où l'auteur fait le commerce des idées et des images.

Rendant hommage à l'onirisme, le parcours de ce programme (ce *je vois* de la vidéo), qui passe de la caméra de surveillance de Frank Vitale à celle que Nathalie Bujold braque dans sa cuisine, se clôt avec la création *10 X minutes vidéo* réalisée par un collectif d'artistes québécois issu d'un art numérique multiforme. Tel que mentionné en ouverture de ce dossier, le projet a pour origine l'histoire de la création en vidéo, qui célébrait ses 50 ans d'existence en 2013. Un projet qui prend la forme d'un exercice de style, d'une vidéo d'art à sketches, produit par le Conseil Québécois des Arts Médiatiques (CQAM). 

1. D'après le site Vithèque
2. Site de l'artiste
3. Site La bande vidéo

10 x 1 minute

À la première rencontre avec tous les artistes, il y avait autour de la table une sorte d'énergie exceptionnelle et très particulière. Comme si chacun, à la personnalité toute aussi forte, formait une partie d'un tout. Et cela, je crois, transparait dans l'assemblage final des œuvres, pourtant si éclectiques.

Ce jour-là, nous avons fait un tour de table pour connaître les besoins techniques et savoir un peu ce que chacun comptait faire de «sa minute». Dominic Gagnon n'a rien dit. Il a laissé parler sa petite fille qui, avec ses grands yeux noirs, était ébahie devant

un rouge à lèvres virtuel. Le seul qui n'a pas pu se présenter, mais qui était là à distance avec sa machine à remonter le temps, était Jocelyn Robert. Tous les autres, sans s'être consultés au préalable, comptaient faire quelque chose sur le médium vidéo, le temps passé, les 50 ans, l'histoire et surtout, l'absence d'histoire, de narrativité, de corps narratif.

Délice ou difficulté? Telle est la question que j'ai adressée à plusieurs des participants à ce projet de réalisation de très courtes vidéos afin de recueillir leurs témoignages. – **Claudie Lévesque**



Photos: Bernard Fougères

Isabelle Hayeur, Alain Pelletier, Dominic Gagnon, Edouardo Menz, Claudie Lévesque, Nathalie Bujold, Nelly-Ève Rajotte, Frédéric Lavoie, Pascal Dufaux.

Isabelle Hayeur Je dirais... Délice de visionner mes archives et de retrouver des moments oubliés. Délice de me donner la liberté de sortir des mes thèmes habituels et de pouvoir m'amuser avec la vidéo, très librement.

Eduardo Menz Hum... Délice ou difficulté?

Délice... J'aime travailler avec des contraintes. D'ailleurs, beaucoup de mes travaux sont conçus à partir d'une structure préliminaire en tête, car je suis intéressé par l'idée de m'imposer des règles et des restrictions, qui sont autant de points de départ pour le travail à élaborer.

En exploitant et en mettant en évidence les notions de durée, de rythme et la répétition du son dans l'image, je désire ainsi jouer avec la conscience du spectateur face à l'expérience des images en mouvement.

Difficulté: Commémorer les 50 ans de l'art vidéo en une seule minute était clairement une difficulté. Le choix de la forme et du contenu que prendrait *not with a bang but a whimper* était motivé à la fois par le désir de faire écho à quelque chose réalisé par le passé et de travailler avec une base narrative qui possède un potentiel cinématographique. L'idée de base de ma vidéo prend sa source dans l'une des œuvres de l'artiste multidisciplinaire Chris Marker, *Sans Soleil (1983)*, où le narrateur est fasciné par le film *Vertigo* réalisé en 1958 par Alfred Hitchcock. La similitude des coupes de cheveux de deux femmes issues d'époques très différentes provoque ici une spirale dans le temps.

Dans *not with a bang but a whimper*, les queues de cheval jouent avec l'idée d'une spirale au temps présent qui entre en collision avec deux différents sons (toutefois similaires) provenant de deux époques. Il s'agit d'un hommage très humble à Chris Marker.

Alain Pelletier Ce qui me vient tout de suite à propos de cette commande: légèreté. Compte tenu du matériel que j'avais et de la durée, je ne devais pas insister trop fort sur aucune des dimensions. Pour un auteur qui allonge le temps de la création autant que la durée des œuvres, je n'avais pas d'autre choix que de prendre la commande comme un pari, un jeu, un graffiti sur un napperon de restaurant. Un dessin semi-conscient que l'on trace pendant que l'on écoute toutes les autres possibilités qui flottent autour du seul trait d'encre permis.

Dominic Gagnon La captation originale de *Du Rouge à Lèvres* est d'une durée d'une heure. J'ai choisi la première minute pour votre projet. Non pas par nonchalance ou lâcheté, mais par conviction. L'important n'était pas tant l'action que la situation. Le reste est anecdotique.

Nelly-Ève Rajotte J'ai utilisé les événements du 11 septembre 2001 (éléments vidéo VHS que j'ai conservés), le film *The Birds* de Hitchcock (élément vidéo projeté et re-filmé – expérimentation sur la matière et la couleur), et ce, dans un espace vidéographique près de mes préoccupations artistiques: celui des paysages et des non-lieux. (i) est une œuvre vidéographique construite dans un mélange de genres, de formes et de textures qui interroge la matière vidéographique et son effet sur la création vidéo.

Jocelyn Robert Je suis toujours fasciné par la capacité de la vidéo à rendre compte de la part habituellement insaisissable du quotidien. De petits gestes:

Marcher dans un corridor <http://www.youtube.com/watch?v=hvgjos55wpQ>

Ou dans la rue <http://www.youtube.com/watch?v=7izu8EsgMKA>

Ou le passage d'un train de banlieue http://jocelynrobert.com/jr-travaux/jr-projets/page_sequence/mai68-320-ltrbx2/mai68-320-ltrbx2.mov

Ou le simple fait de mettre un pied devant l'autre, même quand on tourne en rond http://jocelynrobert.com/jr-travaux/jr-projets/page_sequence/gestes-320-ltrbx3/gestes-320-ltrbx3.mov

Ou de bouger la tête d'un côté à l'autre <http://jocelynrobert.com>


En ce sens, c'est là que je trouve un délice. Ma mémoire du temps n'est pas continue, elle est faite de fragments que je ré-assemble constamment. Et la vidéo, morcelée et ré-assemblée, est capable de rendre compte de ça, de comment ma mémoire me rappelle le monde. *La machine à remonter le temps* va dans le même sens, mais avec en plus une mise en abîme: ce qui est le sujet de la vidéo, c'est justement cette capacité particulière du médium...

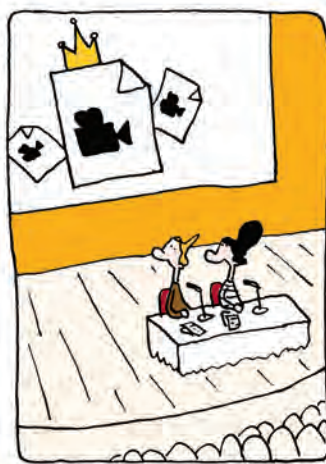
Pascal Dufaux Étrangement, faire le montage d'un film d'une minute a été presque aussi long que de faire celui d'une séquence de 10 minutes. Car tout va tellement vite dans une minute que le montage doit être calibré à la seconde près. Aussi j'ai trouvé que dans le cas d'un montage si court, la sensation avec laquelle je travaillais s'approchait presque d'une composition musicale. Tout compte dans une minute, tout doit être exactement à sa place.

Nathalie Bujold À cause du caractère hybride du médium vidéo et des influences sur lui de plusieurs disciplines, j'ai choisi d'aller à sa source, c'est-à-dire avant sa conception.

Je me demandais quel objet pourrait réunir à la fois plusieurs époques, plusieurs moments de son évolution (celle de l'histoire des médiums), et l'image de l'escalier m'est venue... Celui du *Nu descendant l'escalier* de Duchamp et de l'hommage que lui a rendu Shigeko Kubota, de même que celui de la scène des marches du *Cuirassé Potemkin*.

Après, j'ai voulu revisiter ma propre histoire avec le médium en tournant avec les trois caméras qui m'ont fait connaître les images en mouvement: ma caméra Chinon S-8 dont le caoutchouc de l'ocilleton avait fondu, ma PD-150, qui m'a fait de très jolis pixels, et ma P2 dont j'ai utilisé l'image au final (la pellicule a été perdue au développement et le bris des «time codes» rendait ma tâche impossible). On entend le bruit du moteur à travers le son des pas. Je n'avais pas de scénario, que des intuitions. Même chose au montage... Comme les éclairages du fond vert n'étaient pas parfaits, on a mis, Aaron et moi, pratiquement toute la journée pour construire les escaliers à l'aide de boîtes de pommes de carton vert. J'ai choisi de ne pas faire d'incrustations et de garder la couleur caractéristique des tournages actuels (Hollywood!). J'ai voulu faire avec les pixels des marches et des jeux de montées-descentes – métaphore de l'évolution – avec différentes attitudes. Chaque marche est une vidéo que je place à chaque pas.

C'était la commande la plus exigeante que j'ai eue de ma vie de pigiste vidéaste et d'artiste de la vidéo. Comment dire MERCI à tous les artistes visionnaires qui nous ont menés jusque-là...? 





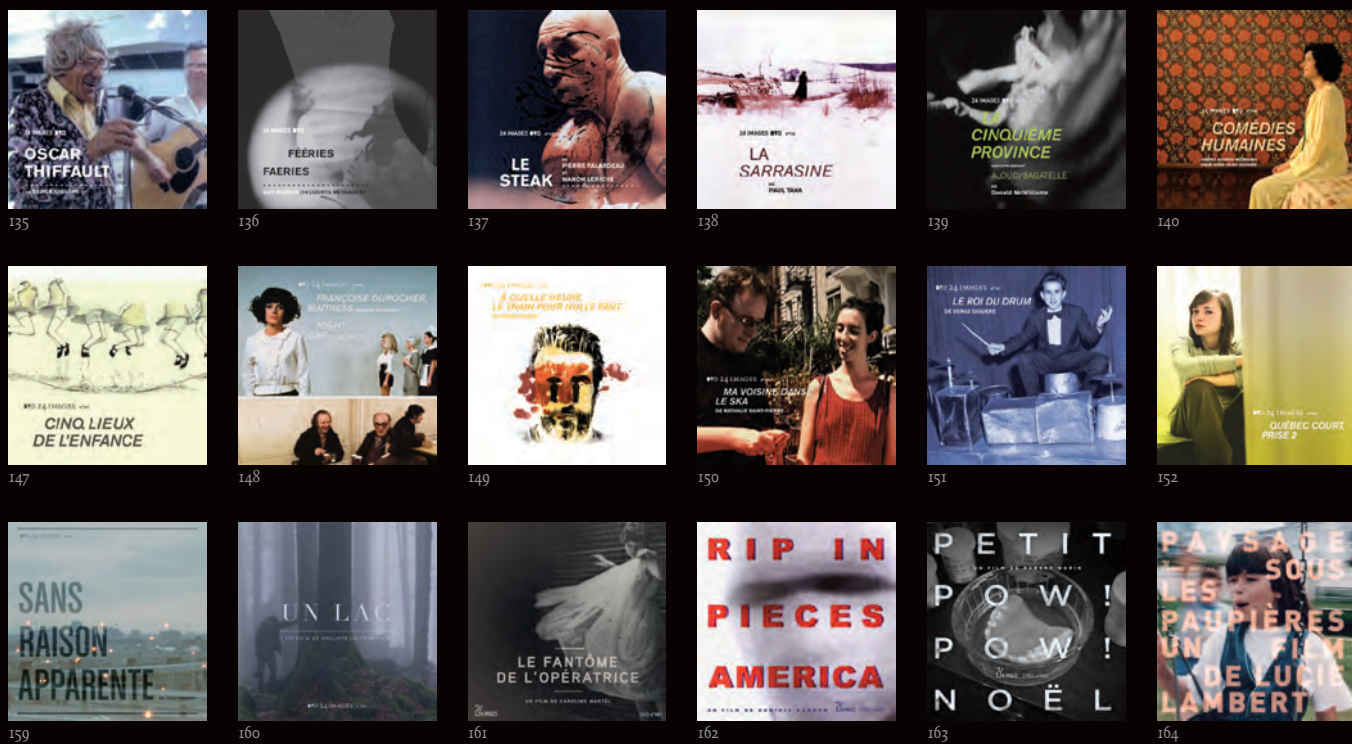
LA COLLECTION DVD 24 images

- RÉALISATEUR – Titre Numéro du DVD
- JEREMY PETER ALLEN – Requiem contre un plafond 140
- ROBIN AUBERT – À quelle heure le train pour nulle part 149
- ALBÉRIC AURTENÈCHE – M'ouvrir 152
- CÉLINE BARIL – Barcelone 153 – La fourmi et le volcan 153
- ANDRÉ-LINE BEAUPARLANT – Trois princesses pour Roland 146
- RÉMY BEAUSOLEIL – Sales images 134*
- ANDRÉ BRASSARD – Françoise Durocher, waitress 148
- NATHALIE BUJOLD – Emporium 165
- HUBERT CARON GUAY – Épopée, l'état du moment 155
- JEAN CHABOT – Sans raison apparente 159
- DENIS CÔTÉ – Nos vies privées 144
- MICHÈLE COURNOYER – La basse cour 129
- JEANNE CRÉPEAU – La beauté du geste 130
- DEFASTEN – Density 1 134*
- MICHEL DE GAGNÉ – Sales images 134*
- FRANÇOIS DELISLE – Ruth 156*
- LES DREW – La terre est habitée 129
- GEORGES DUFAUX – À votre santé 143
- LORRAINE DUFOUR – Le voleur vit en enfer 165
- SOPHIE DUPOUIS – Si tu savais Rosalie 147
- GUY ÉDOIN – Les eaux mortes 131
- ANNE ÉMOND – Sophie Lavoie 152
- PIERRE FALARDEAU – Le steak 137
- PASCAL FERRAND – Adagio pour un gars de bicyclette 142
– La défaite du général Pringle 142 – Michel Brûlé 142
– La mort de Tarzan 142
- PETER FOLDES – La faim 129
- ANDRÉ FORCIER – Night Cap 148
- GUILLAUME FORTIN – Dolores 152
- DOMINIC GAGNON – RIP in Pieces America 162
- MICHEL GÉLINAS – Sales images 134*
- SUZANNE GERVAIS – L'atelier 129
- SERGE GIGUÈRE – Oscar Thiffault 135 – Le roi du drum 151
- MAXIME GIROUX – Les jours 131
- JACQUES GODBOUT – Alias Will James 145
- PHILIPPE GRANDRIEUX – Un lac 161 – Leçon de cinéma de Philippe Grandrieux 161
- PIERRE HÉBERT – Souvenirs de guerre 129 – Seule la main... 134*
- CHRISTOPHER HINTON – Blackfly 129
- RODRIGUE JEAN – Épopée, l'état du moment 155
- RENÉ JODOIN – Rectangle et rectangles 129
- JEAN-CLAUDE LABRECQUE – Essai à la mille 134*
- MANON LABRECQUE – En deçà du réel 165

LUCIE LAMBERT – Précis du quotidien 147 – Paysage sous les aupières 164
 ARTHUR LAMOTHE – Bûcherons de la Manouane 132*
 SIMON LAVOIE – Une chapelle blanche 131
 CAROLINE LEAF – La métamorphose de M. Samsa 129
 JEAN PIERRE LEFEBVRE – Mon amie Pierrette 133
 JACQUES LEDUC – On est loin du soleil 141
 KARL LEMIEUX – Western Sunburn 134* – Passage 152
 MANON LERICHE – Le steak 137
 PHILIPPE LESAGE – Pourrons-nous vivre ensemble? 158
 ARTHUR LIPEYTT – Very Nice Very Nice 129
 GUY MADDIN – The heart of the world 136 – Odilon Redon 136 – Sissy-boy slap-party 136 – Sombra Dolorosa 136 – A trip to the orphanage 136 – Fuseboy 136 – Audition I 136 – Audition II 136 – Rooster workbook 136 – Chimney workbook 136 – Zookeeper workbook 136 – Odin's shield maiden 136 – Nude caboose 136 – Hospital fragment 136
 CAROLINE MARTEL – Le fantôme de l'opératrice 161
 PETER METTLER – Picture of Light 157
 DONALD McWILLIAMS – La cinquième province 139 – Aloud/Bagatelle 139
 FRANÇOIS MIRON – Hymn to Pan 134*
 ROBERT MORIN – Petit Pow! Pow! Noël 163 – Le voleur vit en enfer 165
 SOLOMON NAGLER – Untitled 3 (Stone killer) 134*
 SAMER NAJARI – Le petit oiseau va sortir 131
 RAFAËL OUELLET – New Denmark 154
 HALIMA OUARDIRI – Mokhtar 152
 FRÉDÉRIC PELLETIER – L'air de rien 131
 SÉBASTIEN PILOTE – Dust bowl! Ha! Ha! 152
 KAJ PINDAL – La terre est habitée 129
 BRETISLAV POJAR – E 129
 VANVA ROSE – Montréal stories 1944 147
 NICOLAS ROY – Petit dimanche 131
 NATHALIE SAINT-PIERRE – Ma voisine danse le ska 150
 DAÏCHI SAÏTO – « All that rises » 134*
 LISA SFRISO – Les adieux 147
 MARTIN TALBOT – Un homme de main 140
 PAUL TANA – La Sarrasine 138
 STÉPHANE THIBAUT – Le beau Jacques 140
 MARIE-HÉLÈNE TURCOTTE – La formation des nuages 147
 ESTHER VALIQUETTE – Le récit d'A 165
 FRANK VITALE – Hitch-Hiking 165

* DVD ÉPUISÉ – La revue pourrait être disponible contactez-nous.

Tous les titres sont en version intégrale. BONNE COMMANDE EN PAGE 2



Xavier Dolan : l'accélérateur d'intensité

par Gérard Grugeau



TOM À LA FERME (2013)

Qu'est-ce qui fait courir Xavier Dolan ? À 24 ans, le jeune cinéaste est comme le personnage de *Laurence Anyways*. Il carbure aux regards et les médias aiment volontiers braquer leurs projecteurs sur cet enfant de la balle¹ au verbe haut, qui séduit tant pour son ingénuité attendrissante que pour son ironie parfois baveuse. En pleine crise sociale l'an dernier, le citoyen Dolan montait au créneau en appuyant dans les journaux la cause étudiante avec une intelligence politique déterminée qu'on ne lui connaissait pas, ses films intimistes étant plutôt discrets sur les enjeux sociaux de notre époque. Xavier Dolan est pourtant bien de sa génération : un enfant du siècle pétri de références littéraires, visuelles et musicales qui se nourrit de films, de vidéoclips, d'images publicitaires et de culture Internet. Il est le *nerd* allumé, faussement superficiel, baignant dans le narcissisme exacerbé d'une société tournée sur elle-même et agitée par les tumultes du désordre amoureux contemporain. Mais Dolan est avant tout un artiste polyvalent (réalisateur, scénariste, monteur, concepteur de costumes) qui aime à se consumer dans la lumière. En quatre films, il a su affirmer sa foi en l'étendue des puissances du cinéma et tracer son chemin singulier à travers les formes. Au fil de son travail, il est parvenu à imposer des univers stylisés, à la fois réalistes et hallucinatoires, dont les images diffractées

donnent lieu à un tournoiement d'obsessions et de jeux de miroir où prennent racine les thèmes d'une œuvre parfois outrancièrement voyante, recyclant ses propres effets ostentatoires, mais toujours portée par l'élan contagieux des risquer-tout, pris dans l'urgence euphorique de créer. Chose certaine, à la faveur des signes et de ses réseaux d'association, ce cinéma-là, qui explore les destinées sentimentales entre romantisme et amour fou, brûle du côté du vivant, fiévreux, saturé d'émotions. Car, Dolan aime inconditionnellement ses personnages. Animé d'une fureur de vivre qui contraste avec la fatigue d'une ère moderne anesthésiant tout désir, il est ce qu'on pourrait appeler, selon le beau titre d'un recueil de poésie de l'ami André Roy, un « accélérateur d'intensité ».

FONDEMENTS D'UNE ESTHÉTIQUE

Dès *J'ai tué ma mère* (2009), un scénario adapté d'une nouvelle (*Matricide*) écrite à l'âge de 16 ans, le jeune cinéaste investit le terrain de l'autofiction avec une maturité étonnante. Structuré comme un journal intime (confessions à la caméra) ouvrant sur une part de fiction mise au service de la finalité autobiographique, le film radiographie avec une lucidité cruelle et un réel sens du tragique les relations d'amour-haine entre un adolescent (Xavier Dolan) et sa mère (Anne Dorval). Il y a là, bien sûr, sous-jacent au titre, le cri d'enfance

des *400 coups* de François Truffaut et la même détresse rageuse d'une jeunesse qui trouve son salut dans le cinéma. S'y exprime le violent désir d'un langage en liberté au crépitement encore imparfait, mais assumé avec fougue, malgré le modeste budget de la production. Intensité des dialogues souvent cinglants, humour vachard, intrusion de l'inconscient dans le récit de soi : la dramaturgie se déploie à l'écran avec une assurance frondeuse, alors que les fondements d'une esthétique tourbillonnante, faite de ruptures de ton intempestives, se met en place. La mise en scène affiche sa frontalité, nous invitant au cœur de l'image. La direction artistique déploie sa palette de couleurs éclatantes par pur plaisir des formes, mais aussi pour mieux maquiller les illusions perdues d'une adolescence à vif. Les cadrages insolites isolent les personnages écrasés par le poids du réel ou les confinent en bordure de l'écran, inscrivant dans l'image la béance du manque tout en laissant cristalliser dans le raccord du champ-contrechamp l'ardent désir d'un hypothétique rapprochement. Quant aux ralentis portés par la grâce languide de la partition musicale, comme chez le Wong Kar-wai de *In the Mood For Love*, ils étirent la durée du plan pour dire la dilatation des sentiments et ouvrir sur un ailleurs du réalisme où l'onirisme accouche soudain de fulgurances écorchées. Souvent, la musique joue d'ailleurs un rôle structurant dans l'œuvre, portant l'enchaînement des séquences jusqu'à son point

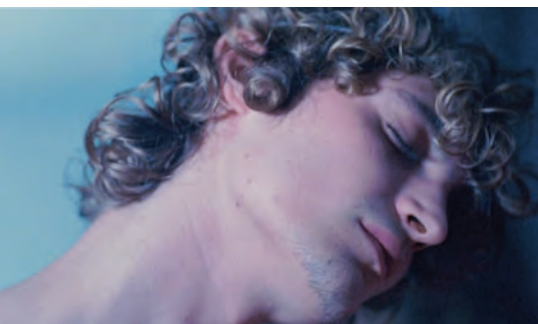
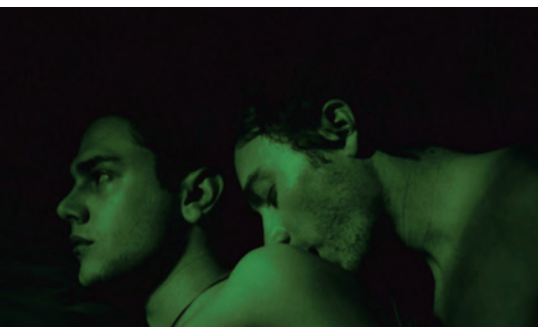
d'orgue, comme dans l'épisode du *dripping* à la Jackson Pollock culminant par un montage heurté dans l'abandon de l'extase sexuelle. Accélération et décélération du récit: le cinéma de Dolan excelle dans l'emballement des sentiments, faisant des scènes de rupture de vrais moments fragiles d'insurrection poétique où le montage orchestre les regards et brise le fil ténu entre réel et imaginaire. Filmée au ralenti, une descente d'escalier dans un silence assourdissant suit ainsi les derniers échos dramatiques du *Parsifal* de Wagner dans *Les amours imaginaires*, tandis que dans *Laurence Anyways*, l'ivresse primitive de la musique de Beethoven emporte comme un coup de vent l'âme dévastée des amants désunis, précipités en quelques plans hachés dans le gouffre d'une solitude sans fond. L'aspiration vers l'infini du héros romantique s'effondre alors et, pour paraphraser Lamartine, l'être soudain « n'a point de port et le temps n'a point de rive ».

FANTASMES DE L'AMOUR :
« JAMAIS TU NE ME REGARDES
D'OÙ JE TE VOIS. »

Mélangant narration classique et faux documentaire en forme de portrait de société (les confessions sur le thème de l'effusion amoureuse, scénarisées et filmées de front avec force *jump cuts*, sont hélas triviales et surjouées), *Les amours imaginaires* (2010) tient des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, travaillés par la fameuse question : « Hors du discours qui le porte, l'amour existe-t-il ? » Deux amis tombent amoureux d'un même objet de désir que chacun fantasme à sa manière (dessins de Cocteau pour l'un, statuare grecque pour l'autre). Le film avance par élans pulsionnels, se tenant au plus près de la confusion des sentiments et du jeu de cache-cache qui s'installe dès lors que l'on « déborde » d'amour. Et chez Xavier Dolan, tout déborde jusqu'à l'hystérie, tout crie ce que l'on tait, comme une blessure ouverte. Francis (Dolan) et Marie (Monia Chokri) hallucinent l'Autre (Niels Schneider). L'attente est un délire et la rivalité sourde face à Nico (incarnation de la beauté idéale comme le Tazio de *Mort à Venise*) donne lieu à une sorte de version moderne, édulcorée et teintée d'autodérision des *Liaisons dangereuses* de Laclos. L'image qui convient à l'expression du désir transite ici par le signe iconique de la star inaccessible, sublimé, érotisé (Audrey Hepburn, James Dean), tel que conceptualisé par Edgar Morin dans ses écrits. Cet excès d'amour, ou l'idée que l'on se fait de celui-ci, s'accomplit alors à l'aune de la mise en scène d'une cavale fantaisiste aux couleurs vives, avec moult chansons populaires rétros (Dalida, Isabelle Pierre dans un clin d'œil au film *Les mâles* de Gilles Carle) et ralentis hypnotiques qui renvoient à la fois à l'état de lévitation de la phase amoureuse et à la crainte viscérale du rejet appréhendé, vécu comme une lente décapitation intérieure. Animé d'une vitalité exacerbée qui capte la sensibilité de son temps non sans une certaine légèreté crispante, parfois exaspérante, le cinéaste décline à l'écran le désarroi d'une jeunesse amoureuse de l'amour, déchirée entre son désir d'engagement et son refuge rassurant dans l'hédonisme nomade des liaisons transitoires. Bercées par les harmonies des sonates de Bach, plusieurs séquences monochromes (on pense à *Pierrot le fou*) soulignent en contrepoint, avec une délicatesse meurtrière, le désenchantement des amours sans lendemain où s'épanche dans d'autres bras le trop-plein de l'Autre, mirage évanescant, vaine chimère des cœurs endeuillés. Entre tendresse et cruauté, Xavier Dolan capte l'impasse tragique du lien amoureux, rappelant comme le disait Godard que « nous sommes faits de rêves et les rêves sont faits de nous ». En dépit de ses épiphanies plastiques et de ses qualités d'émotion, l'exercice de style surécrit des *Amours imaginaires* relève toutefois de l'expérience inachevée.



J'AI TUÉ MA MÈRE (2009)



AMOURS IMAGINAIRES (2010)

MARGINALITÉ ET TRANSGRESSION

Avec *Laurence Anyways* (2011), Xavier Dolan tient son projet le plus ambitieux, une saga romantique au long cours, structurée là encore en s'appuyant sur un dispositif narratif autoréflexif (ici, un entretien en voix off), qui semble prendre vie sous l'impulsion de sa propre créativité. L'amour fou en est toujours le moteur, un amour cette fois lié à la transgression, celle du transsexualisme (l'un des ultimes tabous) où le sentiment d'être né dans un mauvais corps est mis à l'épreuve du réel par les liens qui unissent un couple, alors que Laurence/homme entreprend de devenir femme *anyways*. Sa compagne, Fred, accompagnera l'être aimé dans cette conversion. Collé au parcours en forme de montagnes russes de ce duo hors du commun, Dolan rêve l'abolition de la frontière entre la marge et la norme tout en interrogeant le regard social qui exclut : séquences d'intimidation (thème déjà présent dans *J'ai tué ma mère* et sujet même du clip d'Indochine *College Boy*, réalisé par le cinéaste en 2013), stigmatisation sociale, ostracisme ordinaire (séquence défouloir du restaurant), difficulté de la journaliste anglophone à regarder en face le corps mutant de l'écrivaine Laurence Alia. La marge s'incarne aussi ici dans une faune excentrique (le clan de Mamie Rose) qui constitue une sorte de famille élective auprès de laquelle les carences affectives trouvent un baume provisoire. On

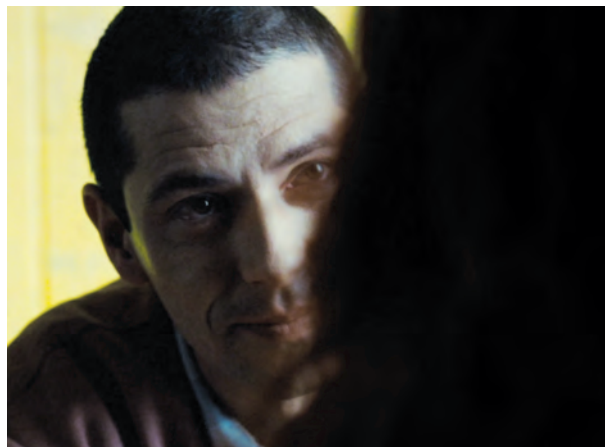
peut déplorer que le film fasse l'impasse sur la dysphorie existentielle propre aux troubles identitaires liés à la transsexualité, bref qu'il ne produise pas davantage d'altérité, mais, pour Dolan, le centre de gravité loge délibérément ailleurs, à bonne distance de ce noyau plus sombre qui serait venu briser l'élan romanesque. Seul compte encore ici le maelström de l'amour fou là où, selon André Breton, « la beauté sera convulsive ou ne sera pas ». Au prix de tous les excès de son réalisme lyrique (voir les trombes d'eau qui tombent sur Fred), *Laurence Anyways* est un tourbillon de couleurs, d'affects et de sensations, de coups de force d'un imaginaire en mode surchauffe, ancré dans l'esthétique kitsch des années 1980-1990 (la séquence du bal aux allures de clip). Le film nous aspire ainsi dans le vortex décomplexé, foisonnant, parfois brouillon (l'amorce chaotique du récit), de ses flux narratifs et de ses champs magnétiques, tentant l'équilibre impossible au sein d'un couple qui défie l'ordre majoritaire tout en étant déchiré par ses envies irréconciliables. Pris dans cette tornade fusionnelle, Melvil Poupaud et Suzanne Clément sont incandescents. Bon directeur d'acteurs, Dolan navigue entre le masculin et le féminin avec une aisance qui impressionne. À l'égoïsme charmeur, voire manipulateur de Laurence répond la présence volcanique de Fred. C'est à travers elle que vibre le cœur du film, qu'une souffrance décuplée nous atteint. Peut-être parce que, chez Laurence, le cœur bat aussi ailleurs, auprès d'une mère fantasque (élément fondateur de l'univers de Dolan) interprétée avec une suave cruauté par une Nathalie Baye à contre-emploi. Omniprésent, voire indépassable, le couple mère-fils constitue une sorte de havre de paix à la fois rêvé et inaccessible où se rejouent les scénarios de l'enfance. C'est sous le parapluie protecteur de la mère, dans la blancheur virginale de l'hiver, que Laurence trouve symboliquement refuge après avoir rompu une première fois avec Fred. Fouettée par la musique de Beethoven, la neige tombe, drue, abondante, balayant souvenirs et regrets. Défiant l'univers entier, le couple originel est soudain ressoudé envers et contre tout. Comme sur la piste de danse des *Amours imaginaires*, ou sur les rives bienveillantes du fleuve Saint-Laurent, à la fin de *J'ai tué ma mère*.

VÉRITÉS ET MENSONGES

Ce lien fusionnel mère-fils est aussi au cœur de *Tom à la ferme*, mais démultiplié, comme dans une galerie en trompe-l'œil où chaque personnage se perd dans le désir de l'autre. Jeune urbain homosexuel, Tom se rend aux funérailles de son amant tout en cachant à sa belle-famille la nature de ses relations avec le disparu. Si la mère ignorait tout de l'homosexualité de son fils, le frère savait et profitera de son ascendant sur Tom pour tenter de briser les chaînes familiales. En adaptant pour le cinéma la pièce du dramaturge québécois Michel-Marc Bouchard, Dolan sort de sa zone de confort pour se projeter dans l'univers d'un autre et s'approprier de nouveaux territoires. Pour incarner en images fortes ce récit de détournement d'un deuil où le mensonge règne en maître, le cinéaste choisit l'hybridation des formes à la faveur d'un thriller existentiel qui s'aventure entre drame et film de genre. Avec talent, Dolan s'empare des codes du film à suspense (musique ample à la Bernard Hermann comme chez Hitchcock) pour accoucher d'une matière coupante, semblable aux champs de maïs à travers lesquels son héros tente de fuir les démons qui l'accablent, alors que le piège des élans contrariés se referme sur lui. Dans l'écriture violente de Michel-Marc Bouchard, Dolan trouve un écho à certaines de ses préoccupations habituelles : liens familiaux dysfonctionnels et fragilité de l'identité, quête d'une famille d'adoption, homophobie et mensonge social, souffrance affective et fantasmes amoureux. Il renoue aussi avec le thème de l'humiliation en flirtant une fois de plus avec les amours impossibles. Mais ici, l'ironie est noire, plus cruelle que jamais, une couleur qui sied bien au cinéma tourmenté de Dolan. Plusieurs plans insolites font saillie. Sauvage, instinctif, le duo que Tom forme avec Francis (Pierre-Yves Cardinal), le frère de l'amant enterré, se teinte de rapports à l'ambiguïté sourde. Entre danse lascive et scènes de soumission, le corps est mis à rude épreuve, alors que s'agit en arrière-plan la folie dévastatrice d'une mère (Louise Roy) en butte aux mystifications. Sans parvenir à s'affranchir totalement d'une matière théâtrale parfois lourde et alambiquée, Dolan dynamise le texte d'origine par un montage tout en tension. Il met en place un jeu de miroirs troublant où les figures de substitution se multiplient à l'envi pour assurer jusqu'au point de rupture la survie de chacun au sein du nœud de vipères que capte la caméra. Paradoxalement, le récit trouve son acmé à l'occasion d'une séquence toute en sobriété assourdie où Tom, filmé en gros plan, apprend dans un bar qu'un drame plus ancien plombe comme une tragédie antique les jours de la petite communauté rurale refermée sur ses secrets. En une finale abrupte à la tonalité grave qui met à nu les décombres d'un enfer affectif, le film rassemble passé et présent, nous abandonnant face au désastre de vies inassouvies.

Dans son parcours, Xavier Dolan aura montré jusqu'ici à quel point il affectionne les lignes d'intensité, les temps fous et déréglés. Par souci de plaire, son cinéma qui assume les débordements de son propre regard, cède parfois aux sirènes criardes du tout visuel, qui menace notre époque. Mais dans ses prises de risque, il n'en livre pas moins les vérités sauvages d'un roman familial examiné au scalpel et les vertiges intimes d'une jeunesse qui se cherche. La saturation sensible de ce cinéma, son emphase flamboyante mais sincère, nous laisse dans l'expectative d'une œuvre à venir dont la route sera, à n'en pas douter, tracée avec ferveur. ■

1. Xavier Dolan est un enfant acteur qui a fréquenté les plateaux de doublage dès son jeune âge. Il ne cesse d'ailleurs dans ses films de rendre hommage à une famille de comédiens (Anne Dorval, Patricia Tulasne, Vincent Davy, Perrette Souplex, son père Manuel Tadros) associée à ce milieu.



LAURENCE ANYWAYS (2012)

Plomb

par Nicolas Klotz *

La vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche



LE CONTEMPORAIN, C'EST L'INACTUEL ÉCRIT LE PHILOSOPHE GIORGIO AGAMBEN. UNE FOIS PAR MOIS, IL S'AGIT de décrire l'expérience de la vision d'un film à partir d'une séquence. Cette chronique est dédiée à tous ces films inactuels qui ont beaucoup divisé à leur sortie et poussé les critiques à prendre position.

Une cour de récréation, des fragments de visages, de sweats, de coupes de cheveux, plusieurs caméras filment la scène. Adèle : *Je viens de te dire que je ne suis pas lesbienne, il faut que je te le dise comment ? Putain t'es conne ou quoi ?* Une fille beugle : *La meuf c'est une pute, elle vient dormir chez moi à poil dans mon lit, elle me mate le cul quand elle est chez moi... Oui, t'es une pute, toutes les putes elles matent les culs, d'accord ? Est-ce que ta meuf elle a aussi la chatte bleue ? Ouais, elle a la chatte bleue, ta meuf ?* Les deux filles se bastonnent, les caméras s'excitent comme si elles étaient prises dans la mêlée, les figurants deviennent des coulées de couleurs, les deux filles sont viriles, elles parlent clichés petits mecs humiliant une jeune fille dans une cité. Elles parlent fort, gras, grimacent, éructent, comme si un dresseur les excitait hors-champ avec des bâtons.

Difficile de parler du nouveau film de Kechiche en termes de *séquences*. À vrai dire, c'est une des particularités du film. Exacerber les ellipses, réduire le montage à une pulsion binaire, jusqu'à ce que le film devienne un bloc massif de 2 h 50 principalement consacré à montrer les bouches ouvertes, lèvres charnues, nez rougis, larmes qui font couler le maquillage, regards par en dessous, scènes de sexes dites *non simulés*, filmées sur dix jours avec trois caméras.

Avec ce film, sans distance ni critique sociale, Kechiche révèle ce qui fonde son rapport au cinéma. Comme l'histoire qui s'étire sur 2 h 50 tient à peine dans un sujet de téléfilm, ça donne du temps de réfléchir à ce qu'on voit en temps réel. Le fait qu'il s'agisse d'une histoire d'amour entre deux femmes ne change rien à l'affaire, le cinéma *fait de société*, plus vrai que vrai, vibre à peu près autant qu'une émission de Jean-Luc Delarue.

Parler d'un quelconque rapport avec Maurice Pialat a quelque chose d'obsène. Pialat exposait ses acteurs à son regard de peintre. Kechiche, à un dispositif de domination plombant.

Quelques minutes après le début du film, on ressent une sorte de nausée. Les visages, les regards, les bouches des filles toujours trop ouvertes, leurs peaux collées sur nos yeux provoquent un sentiment de gavage. Procession de plans qui nous assomment avec la vraie banlieue, les vrais transports en commun, les vrais matins gris, les vraies cours de lycée avec des vrais jeunes qui parlent vraiment de cul – *T'as vu, il t'a regardée ! Non, arrête... Mais si, il te veut, c'est certain... Arrête, tu dis n'importe quoi...* Puis de vrais bars gays où des femmes boivent de la bière et se roulent des pelles dans des lumières rouges, devant, derrière, les deux héroïnes jamais seules, tant le regard du cinéaste manipule chaque

émotion, chaque improvisation, chaque hésitation, chaque regard, réduisant le réel à ce qu'il a de plus contrôlable.

À force d'exposer sa traque de toutes les jeunes humeurs féminines de son actrice principale, la petite milice de caméras ne fait bientôt plus de différence entre un plat de spaghettis bolognaise et un visage, un sexe féminin et un plat d'huîtres, un tableau de Matisse et une croute accrochée dans une galerie lilloise, la bouche (encore) ouverte de sa jeune héroïne endormie et son vagin... Et on se demande au bout des deux premières heures du film, pétri d'ennui devant tous ses plans entièrement et exclusivement organisés pour capter *une vérité* dans les deux trois mêmes expressions de visage de ses actrices : mais qu'est-ce que Kechiche peut bien chercher à voir ? Puisque dès les premiers plans du film, on a le sentiment qu'on a déjà tout vu.

D'où vient ce sentiment de tristesse que laissent ces scènes dites de *Nus* éclairées comme dans un film d'André Cayatte ? Ou tous ces discours désuets « années 50 » sur l'Art, la Philosophie, et *l'orgasme mystique des femmes* ? Lire Sartre pour découvrir en 2013 que c'est plus cool d'être libre ; Marivaux (encore) pour comprendre que le sentiment amoureux, c'est un peu plus complexe que les clichés machos de la banlieue. Exit tout ce qui vient en peinture, en philosophie, au théâtre, au cinéma après 1950.

Aucune des deux filles n'est réellement mise en danger, l'une devient une jeune peintre à succès, l'autre, une gentille institutrice malheureuse. Au fond, Kechiche est un moraliste années 1950. Un cinéaste rétro. Un cinéaste de la reddition. Comme Spielberg. Pas comme Maurice Pialat dont le fulgurant bras d'honneur cannois électrise encore les divisions et la liberté du cinéma. Pour Pasolini, le sexe c'était la vie même. Il était au cœur de sa vitalité, de sa joie, de son intensité esthétique et politique. Pour Kechiche c'est la terreur petite-bourgeoise. Ses films sont autant de tentatives pour surmonter cette terreur par le pouvoir que le cinéma permet d'exercer sur des corps qui excitent. Et si l'emblème cinématographique du

cinéaste est la danse, c'est pour tenter de faire danser ce sexe-là. Le sexe plomb. Le sexe qui plombe le quotidien de la petite bourgeoisie. Comme le fils dans *La graine et le mulet* qui ne sait pas tenir sa queue et va provoquer la catastrophe. La faillite puis la mort de son père.

À force, Kechiche finit par incarner exactement ce qu'Adèle dénonce chez ses copines qui l'agressent *parce qu'elle sort avec une fille* : une PJ du sexe qui veut faire avouer quelque chose à l'intimité de ses jeunes actrices. Transformant le spectateur en complice passif, supposé admirer la brutalité cinégénique de l'interrogatoire. Mais à la fin du film, on est juste 2 h 50 plus tard. La fiction n'a

pas pris, elle est terminée depuis longtemps. Il n'y a pas d'histoire d'amour, pas de passion, jamais de solitude, juste le premier beau plan du film, le dernier, qui prend le risque de filmer Adèle de plus loin, de dos, s'éloignant dans la rue ; où sa démarche de jeune fille toute perdue, dans cette robe qui ne lui va pas bien, avec ses chaussures à talons, nous laisse enfin seuls un instant avec elle. ■

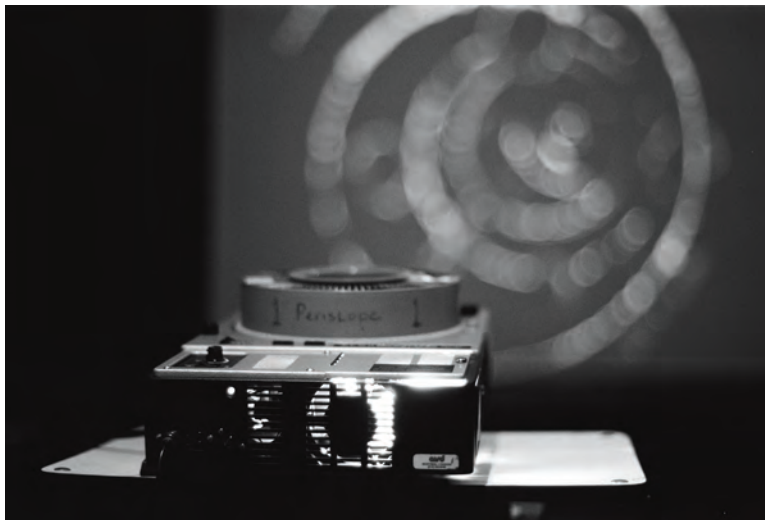
* Nicolas Klotz est un cinéaste français, réalisateur notamment de *La blessure*, *La question humaine* et de *Low Life*.



Aldo Tambellini

Renaissance d'une œuvre magistrale

par Charles-André Coderre



L'ÉQUIPE DU 42^E FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA, UNIE À CELLE DE LA REVUE ÉLECTRONIQUE *HORS CHAMP*, nous a permis de découvrir l'œuvre électrochoc d'Aldo Tambellini. Créés principalement entre 1965 et 1969 dans le bouillonnant New York de l'époque, les films, les vidéos et les installations performances de l'artiste pluridisciplinaire américain jouissent actuellement d'une redécouverte et d'une reconnaissance mondiale'. Le public montréalais a donc été convié à une importante rétrospective de son travail filmique et vidéo, concentré à l'intérieur de deux programmes en salle et de deux performances live, le tout en présence de l'artiste, aujourd'hui âgé de 82 ans.

Le premier programme regroupait une dizaine de films 16 mm noir et blanc faisant partie de la série « Black films », tandis que le second programme, nommé « Black TV », mettait en valeur son apport incontournable au développement de l'art vidéo et électronique. Entremêlant un travail filmique (abstrait) sans caméra et un contenu social filmé à l'aide d'une caméra Bolex ou vidéo, les deux programmes ont révélé une approche plastique du cinéma très organique, soutenue par un contenu politique percutant. Fasciné par l'art oriental, notamment par les rouleaux verticaux chinois qu'il compare à la bande de film 16 mm, le cinéaste altère directement l'émulsion de la pellicule de manière à inventer une sorte de calligraphie filmique (peinture et encre de Chine, pochoir fait maison à partir de ruban informatique, dégradation par des produits chimiques, brûlure), tout en exposant le climat de son

époque par l'entremise de refilmage vidéo de journaux télévisés et par la capture d'instant fugitifs du quotidien, principalement celui des Afro-Américains de New York. Comment ne pas faire le rapprochement entre ces enfants de *Black plus X*, vifs et exaltés, et la fougue contagieuse qui nous submerge à la vue des films de Tambellini?

Comme en témoignent les titres de la série « Black Films » : *Black Trip*, *Black is*, *Blackout*, *Black spiral*, *Moonblack*, ces films proposent diverses variations sur le concept du « noir », que le cinéaste envisage autant d'un point de vue formel que politique. À propos de cette fascination pour le « noir », Aldo Tambellini affirme, dans un entretien accordé à la revue *Arts in Canada* en 1967, qu'il y voit un nouvel état d'esprit propice à une « re-sensibilisation » de l'être humain. Il rappelle que le « noir » fait écho à l'un des plus grands problèmes de l'Amérique, le racisme. Tambellini croit fermement en l'expression

« black power » en tant que puissant message qui, selon lui, libérera l'homme occidental de la ségrégation raciale et, par la même occasion, de tout un régime de pensée archaïque.

Le deuxième programme présenté dans la rétrospective du FNC, « Black TV », était principalement consacré aux expérimentations vidéo menées au sein du Black Gate Theater, cofondé avec Otto Piene, ainsi qu'à l'une des premières « performances télévisuelles » de l'histoire, réalisée à Cologne avec ce même Piene, en 1968. Tambellini parvient à déformer la nature des images filmées en temps réel, bidouillant les premières caméras vidéo Sony existantes à l'aide de microphones, d'aimants et d'un oscilloscope. Nourrie par le flux d'informations et d'images contaminant de plus en plus la société nord-américaine, notamment depuis l'apparition massive des télévisions, l'œuvre d'Aldo Tambellini, survoltée, radicale, détournent des images télévisées (l'assassinat de Kennedy, la guerre du Vietnam) tout aussi

bien que le nouvel appareillage vidéo à sa disposition, se plaçant ainsi en réaction directe avec une société américaine qui tarde à changer.

Situé à l'étage en dessous du Black Gate Theater, le Gate Theater, fondé en 1967 par Tambellini et sa compagne Elsa, se consacrait à la projection du cinéma d'avant-garde américain et international: les noms de Stan Brakhage, Robert Breer, Bruce Conner, Maya Deren, les frères Kuchars, Jack Smith² figuraient dans la programmation du cinéma situé sur la 2^e avenue, à l'angle de la dixième rue, dans l'East village. Le Black Gate Theater (incluant le Gate Theater) s'est rapidement affiché comme un lieu phare dans le paysage new-yorkais, au même titre que la librairie Better Book³ pour les Londoniens, offrant une vivacité culturelle et politique hors norme en devenant l'un des premiers espaces entièrement dédiés à l'art vidéo, à la performance filmique et au cinéma d'avant-garde.

...

L'une des plus célèbres performances de Tambellini, *Moondial*, présentée pour la première fois à New York en 1966, a été recréée cet automne dans le cadre du FNC. À l'aide d'un projecteur 16 mm, de deux carrousels à diapositives 35 mm, d'un batteur et d'une danseuse placée devant l'écran (sa femme, Elsa Tambellini, tenait ce rôle à l'époque), *Moondial* version 2013 a su insuffler à l'Agora du Cœur des sciences de l'UQAM une atmosphère envoûtante, une présence auratique venue d'un autre temps. La seconde performance proposait pour sa part, sur un écran séparé en deux parties, un montage de bouts de films inédits, accompagnés en direct par deux excellents musiciens: Steve Bates, bien connu de la scène musicale underground montréalaise, et Marc-Alexandre Reinhardt, membre de Hyena Hive, apprécié notamment pour ses nombreuses et remarquables performances avec le cinéaste Karl Lemieux. Plongée dans cette musique *noise* mêlée à du *field recording*, la foule est restée sous le choc tout autant que le cinéaste, fier et enjoué de voir ses images revivre grâce à l'énergie et à l'audace de musiciens d'aujourd'hui (que l'on peut d'ailleurs aller écouter sous le nom de Lanterner).

Mon camarade Yann-Manuel Hernandez et moi-même, invités à la dernière minute à remplacer les commissaires de la rétrospective et auteurs de l'immense redécouverte de l'œuvre de Tambellini, Pia Bolognesi et Giulio Bursi (coincés à Milan pour une histoire de billets d'avion), sommes devenus «pilotes» des carrousels à diapositives du nouveau *Moondial*, tandis que Daïchi Saïto se chargeait du projecteur 16 mm. C'est quelques heures seulement avant la présentation, au moment de la répétition, qu'Aldo a décidé de modifier le programme de la soirée, ressentant le désir de réinventer son œuvre. Il a alors pris la décision de se tenir derrière nous le temps de la performance, œuvrant à la manière d'un chef d'orchestre, sa main fendant l'air pour nous donner le signal de changer de diapositive, laissant du coup en arrière plus de quarante années depuis la première présentation de *Moondial*. Je ne sais pas si nous sommes parvenus à recréer cette impression de symbiose parfaite à laquelle faisait référence Jonas Mekas dans sa chronique du *Village Voice* du 23 juin 1966 à propos de *Moondial*, quand il affirmait que chaque changement de diapositive, chaque tremblement de lumière, chaque mouvement se produisant sur la scène étaient le fruit d'une causalité vertigineuse entre le cinéaste et la danseuse, un effet incomparable d'action-réaction. Chose certaine, dans sa robe tout droit sortie des années 1960, parsemée de disques réfractant la lumière dans toutes les directions, la danseuse Sophia Gaspard, qui semblait avoir comme partenaire son ombre produite par la projection 16 mm, a atteint un état de transe, entraînée par le crescendo musical improvisé par le batteur Anthony Pageot. La rencontre parfaite de tous ces éléments a su créer un effet d'une grande puissance, nous rappelant qu'en cette ère où la 3D nous est présentée comme l'expérience cinématographique ultime, ces «vieilles» expériences de «cinéma élargi», demeurent passionnantes et nous émeuvent avec toujours autant d'intensité. ■

1. La Tate Modern, le Centre Pompidou et le MoMA, notamment, ont accueilli des rétrospectives consacrées à Aldo Tambellini.

2. Soulignons à titre anecdotique que le premier long métrage de Brian De Palma a été projeté au Gate Theater en grande première.

3. La Better Book a mené à la création de la London Film-Makers' Co-op en Angleterre.



La danseuse Sophia Gaspard dans *MOONDIAL*, au FNC 2013.

Trois (re)découvertes à ne pas manquer

par Bruno Dequen

L'an dernier, le bilan des films disponibles à domicile visait à donner un aperçu minimalement exhaustif de quelques maisons d'édition ayant su profiter de la transition du DVD vers le Blu-ray pour proposer des catalogues aussi enrichissants que surprenants. Hormis certaines suggestions de films, ce survol cherchait davantage à souligner le dynamisme d'une industrie en constant changement qu'à plonger au cœur d'œuvres inédites. En 2013, mise à part la progression inéluctable des plateformes de diffusion en ligne, le paysage demeure à peu près inchangé. Une belle occasion pour revenir plutôt sur trois des découvertes les plus passionnantes de l'année.

THE EFFECT OF GAMMA RAYS ON MAN-IN-THE-MOON MARIGOLDS DE PAUL NEWMAN, 1972

Pour paraphraser la réaction des *Cahiers du cinéma* lors de la sortie française en DVD de *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*, titre hautement improbable mais finalement totalement justifié : Comment un film aussi sublime a-t-il pu être réalisé par Paul Newman ? Contrairement à de nombreux acteurs-cinéastes, l'icône aux yeux bleus, qui compte cinq réalisations à son actif entre 1968 et 1987, n'a jamais mis sa carrière de cinéaste en avant, et ses œuvres, malgré de bonnes réceptions critiques, sont demeurées relativement confidentielles. Pourtant, comme l'écrivaient déjà Coursodon et Tavernier dans *50 ans de cinéma américain* : « On peut le regretter, car ses deux premiers films avaient non seulement révélé un vrai talent de metteur en scène, mais un type de sensibilité peu ordinaire dans le cinéma américain. »¹

En ressuscitant littéralement ce film oublié, Potemkine Films et Agnès b. DVD comblent une case manquante de l'histoire du cinéma américain des années 1970. Ce récit incroyablement cru et sans illusion des déboires d'une mère célibataire psychologiquement instable et incapable d'élever décemment ses deux filles s'inscrit en effet dans la lignée des



THE EFFECT OF GAMMA RAYS ON MAN-IN-THE-MOON MARIGOLDS

nombreux portraits de femmes socialement dysfonctionnelles de cette époque. Les univers de Cassavetes viennent en tête, bien entendu, mais aussi Scorsese et son *Alice Doesn't Live Here Anymore* ou encore le Altman de *3 Women*.

S'il fait désormais figure de précurseur – et il le fut probablement encore plus avec *Rachel, Rachel* en 1968 –, Newman se distingue des autres cinéastes que nous venons de citer par la très grande sobriété de sa mise en scène, la précision de sa critique sociale et un mélange unique de noirceur absolue et d'espoir poétique. Même s'il est dominé par la présence imposante du personnage de Béatrice Hunsdorfer, monument d'égoïsme vulgaire et d'amertume, interprété courageusement par Joanne Woodward, le cinéaste finit par placer cette figure socialement irrécupérable hors du cadre pour porter plutôt son regard sur ses deux filles, Ruth et Matilda. Ce sont elles le véritable sujet de ce film, qui observe les effets destructeurs qu'une mère – et plus largement tout un milieu social – peut avoir sur ses enfants. Comme le souligne Jean-Baptiste Thoret dans un des suppléments de l'édition DVD, *Gamma Rays...*, par le recours à un décor principal lugubre et de nombreux choix de cadres accentuant le sentiment d'enfermement, ce film a presque des allures de film d'horreur.

En fin de compte, *Gamma Rays...* est le récit inoubliable d'une double prise de conscience. Ruth, 17 ans, réalise que sa révolte adolescente ne l'empêchera probablement pas de suivre les traces pathétiques de sa mère, tandis que pour Matilda, 13 ans, il s'agit au

contraire d'affirmer son indépendance d'esprit et les possibilités d'avenir qui s'ouvrent à elle. Si Matilda semble avoir de meilleures chances que sa sœur, il n'en demeure pas moins que c'est par sa propre excentricité – en tant que poète scientifique solitaire – qu'elle pourra éventuellement s'en sortir. Aliénation héréditaire ou aliénation volontaire sont les seules véritables options qu'offre l'Amérique désillusionnée et lucide de Newman, qui réalise ainsi avec ce film l'une des descriptions les plus cruelles et sublimes de la fin de l'enfance, et une ode à la singularité inattendue et profondément touchante.

MARKETA LAZAROVÁ DE FRANTIŠEK VLAČIL (1967) ET WUTHERING HEIGHTS D'ANDREA ARNOLD (2011)

D'un côté, un objet sauvage hors-norme, considéré comme le plus grand film de l'histoire du cinéma tchèque et de sa « nouvelle vague », et pourtant injustement relégué aux oubliettes. De l'autre, une adaptation d'un roman d'Emily Brontë à la facture radicale, réalisée par une cinéaste anglaise habituellement associée au drame social contemporain.

Disons le d'emblée, la découverte de l'épopée médiévale de Vlačil est l'un des plus grands chocs de l'année. Comme le souligne Tom Gunning dans le livret accompagnant la remarquable édition de Criterion, l'originalité et la maîtrise absolue du cinéma dont fait preuve Vlačil sont telles qu'elles incitent à reconsidérer sérieusement l'histoire officielle du cinéma des années 1960. Un tel élan de ferveur pourrait laisser perplexe, mais il suffit de regarder les premières minutes de *Marketa Lazarová* pour adhérer sans réserve aux

propos du théoricien. Ce film ne ressemble effectivement à rien de connu. Seul **Andrei Roublev** de Tarkovski vient en tête, avec qui Vlačil partage une capacité inouïe d'allier le réalisme de la reconstitution et des envolées oniriques singulières. Toutefois, cette comparaison ne rend pas justice à l'originalité de la vision de Vlačil, qui développe ici son propre langage cinématographique.

Adapté d'un classique de la littérature tchèque moderne, **Marketa Lazarová** décrit les luttes sanglantes entre clans rivaux. Très rapidement, la radicalité d'une mise en scène et d'un montage multipliant les ellipses, la désynchronisation sonore et les changements de plans abrupts mettent à mal toute fluidité narrative traditionnelle. Vlačil cherche constamment à placer le spectateur au cœur d'un monde instable, violent, déchiré entre les traditions païennes et la montée du catholicisme. Peu importe si les relations entre les personnages ne se dévoilent qu'après plusieurs visionnements. Chez Vlačil, le récit est clairement secondaire par rapport aux fulgurances esthétiques que permet l'univers qui y est représenté. Pour apprécier **Marketa Lazarová**, il faut ainsi accepter de perdre tout repère au profit d'une expérience sensorielle sans équivalent.

L'objectif principal de Vlačil était d'éviter les écueils de la reconstitution historique traditionnelle. Il s'agissait de trouver un nouveau langage pour rendre justice à un monde disparu, où dominant souvent les pulsions primaires, d'anciennes croyances et la brutalité d'une nature hostile qui, à l'image des meutes de loups attendant de dévorer les cadavres ou les blessés abandonnés sur les champs de bataille, fait corps avec la passion incontrôlable des hommes. Le spectateur peut être désorienté par les choix formels de Vlačil, qui le soumet au point de vue de personnages – et de divinités – dont la vision du monde n'a aucun rapport avec notre morale contemporaine. Cruauté, bestialité, douceur et contemplation se juxtaposent sans relâche, au rythme d'un montage plus musical que narratif. Grande épopée sur l'inévitable autodestruction des hommes, **Marketa Lazarová** est une œuvre habitée et d'autant plus inoubliable que sa «résurrection» vient rappeler que le cinéma est un langage aux recoins encore inexplorés.

Jamais présenté en salle au Québec², le dernier film d'Andrea Arnold (**Red Road**,

Fish Tank), adaptation des *Hauts de Hurlevent*, propose lui aussi de dépoussiérer le film historique à l'aide d'un mélange d'épuration narrative (la première partie de ce roman loquace est transposée avec un minimum de dialogues) et de mise en scène ultra-réaliste faisant appel à une caméra mobile, au plus près des personnages, et l'utilisation d'acteurs non-professionnels. Tout comme chez Vlačil, la nature, filmée comme nous ne l'avons jamais vue, devient un personnage à part entière. Cette mise en valeur de l'inscription des personnages mythiques au cœur d'une nature aussi sublime qu'impitoyable rend enfin justice au romantisme violent de Brontë. Jamais auparavant le drame de ces âmes damnées, consumées par des passions inassouvies aura été rendu avec une telle force tellurique. Mais là où le film d'Arnold atteint ses limites, c'est dans le minimalisme exclusif dont fait preuve la mise en scène. Absence de musique et caméra à l'épaule permanentement en effet la totalité de son approche esthétique. Cela apparaît comme une vision

très limitée des possibilités du langage cinématographique – à l'opposé de l'ambition démesurée de Vlačil –, qui assèche inutilement les émotions exacerbées du roman. Les personnages de Brontë, en particulier Heathcliff, ont toujours eu une part d'animalité. Or, cet aspect est le seul qu'Arnold conserve. Dans les meilleurs moments, ce parti-pris donne des scènes inoubliables, telles les promenades des deux jeunes amoureux. Malheureusement, l'insistance obsessionnelle sur la pure corporalité sauvage des personnages finit par créer une distance par rapport à ceux-ci, qui se trouvent transformés en bloc de rage narcissique. Cette réserve ne doit cependant pas faire de l'ombre à ce film, qui prouve hors de tout doute qu'Andrea Arnold est l'une des voix à suivre dans le cinéma contemporain. ■

1. Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, Nathan, 1995, p. 733.

2. Le film n'a eu qu'une seule représentation à la Cinéma-thèque québécoise en 2012.



MARKETA LAZAROVÁ



SNUFF MOVIES : NAISSANCE D'UNE LÉGENDE URBAINE

d'Antonio Dominguez Leiva et Simon Laperrière, Éditions du Murmure, Neuilly-lès-Dijon, France, 2013, 64 pages

Lecteur : Alexandre Fontaine Rousseau

Plus encore que la mort elle-même, le *snuff* implique la marchandisation de celle-ci. C'est peut-être ce qui rend l'hypothèse de son existence si terrifiante. Car rien ne prouve que le *snuff* existe réellement, même si la simple évocation du terme suffit à convoquer tout un imaginaire l'entourant. Le *snuff* est le contraire d'un film rêvé. C'est ce film-cauchemar qui hante notre inconscient, cette image inconcevable dont il n'est pourtant que trop facile d'envisager l'existence et dont, au fil des décennies, une légende urbaine aura contribué à édifier le mythe et à cimenter jusqu'aux codes de la représentation.

Imaginer le *snuff* (et plus encore l'imaginer collectivement) aurait donc suffi, en quelque sorte, à le faire exister. C'est du moins ce qu'avancent Simon Laperrière et Antonio Dominguez Leiva dans cette fascinante enquête qui retrace l'histoire

du plus maudit des genres – de sa genèse, dans une courte histoire de Guillaume Apollinaire, jusqu'à ses plus récentes manifestations, simulées, dans les recoins les plus mal famés de l'horreur *underground*. Leur essai a ceci d'intéressant que l'objet de leur discours est évidemment inaccessible.

Comment parle-t-on d'un cinéma que l'on ne peut pas voir? De films qui n'ont peut-être jamais existé? La première qualité de ce *Snuff movies : Naissance d'une légende urbaine* est peut-être de répondre, par la bande, à ces questions d'autant plus passionnantes qu'elles élargissent les horizons de la réflexion sur le cinéma. Pourquoi se limiter à l'étude d'images existantes? Pourquoi ne réfléchirait-on pas à celles, invisibles, qui ne sont peut-être que le fruit de notre imagination?

Évitant le sensationnalisme auquel invite leur sujet pour le moins scabreux, les deux auteurs

mettent de l'avant une démarche autrement plus cinéophile, et cherchent à voir comment le septième art lui-même a pu engendrer une telle rumeur. Des premiers films d'exécution de la Pathé à la mode du *mondo* lancée par Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi en 1962, du *Peeping Tom* de Michael Powell aux films *gore* d'Herschell Gordon Lewis, ils montrent comment le cinéma a pu progressivement semer le doute (et faire naître le fantôme) dans l'esprit de son public.

Au lieu de chercher à prouver ou à démentir l'existence du *snuff*, le livre de Laperrière et Dominguez Leiva traite de la fascination qu'exerce son existence supposée sur l'inconscient collectif. Ce faisant, ils confèrent à ce qui n'est au fond qu'un simple fait divers de l'histoire du septième art une étonnante résonance, tant sur le plan social que culturel. ■



POUR UN CINÉMA LÉGER ET SYNCHRONE !

Invention d'un dispositif à l'Office national du film, à Montréal

de Vincent Bouchard, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 2012, 284 pages

Lecteur : Robert Daudelin

Travaillant sur un terrain déjà bien balisé par Gilles Marsolais¹, Vincent Bouchard a eu la sagesse, comme l'indique explicitement le sous-titre de son livre, de circonscrire sa recherche à un lieu précis dont il peut explorer à loisir les moindres recoins. Identifiant d'entrée de jeu l'axe Paris (Rouch, Ruspoli), Boston (Drew, Leacock), Montréal (Brault, Perrault, Carrière) comme théâtre principal de la révolution qui

secoue le cinéma dans les années 1950 et 1960, l'auteur nous propose un portrait historique, technique et esthétique de cette époque déterminante dans l'histoire du cinéma documentaire.

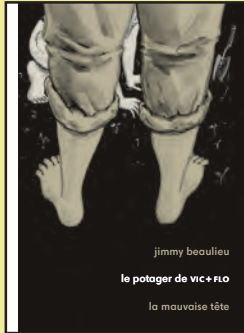
Si le caractère universitaire de l'introduction rappelle sans doute l'origine du texte, on a tôt fait de l'oublier dès qu'on suit l'auteur sur le terrain de sa recherche. Le chapitre 3 notamment (« Les innovations légères et synchrones à l'ONF »), même si Bouchard reconnaît qu'il « reste tout de même beaucoup de zones d'ombre », est passionnant par tout ce qu'il nous apprend sur l'évolution des caméras, des systèmes d'enregistrement, voire de la pellicule qui « joue un rôle primordial sur l'esthétique de l'image ». Quant au chapitre 5, entièrement consacré à *Pour la suite du monde*, c'est un essai en soi, essentiel pour comprendre la genèse et l'importance de ce film fondateur.

Au passage, Bouchard rappelle avec pertinence l'importance d'un producteur comme Tom Daly, la place unique qu'occupe Pierre Petel et son film *Terre de Caïn* dans la préhistoire du cinéma direct et le cousinage déterminant qui unit le Candid Eye de l'Unit B et le cinéma direct. Mais plusieurs autres intuitions éclairantes seraient à citer dans cette démonstration de la « forte interaction entre les innovations technologiques et les désirs des cinéastes ». Si certaines affirmations de l'auteur mériteraient d'être discutées et si on peut regretter les coquilles qui émaillent le texte, il n'en reste pas moins que voilà un ouvrage aussi précieux que passionnant sur un moment clé de l'histoire de notre cinéma. ■

1. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997.

la mauvaise tête

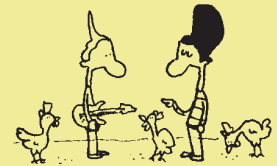
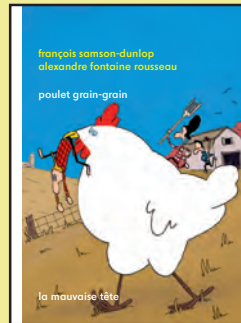
éditeur de bande dessinée



le potager de vic + flo

jimmy beaulieu

Jimmy Beaulieu revisite le plus récent film de Denis Côté, à partir de scènes non tournées du scénario original.



poulet grain-grain

alexandre fontaine rousseau
françois samson-dunlop

Le retour à la terre des auteurs de *Pinkerton*.
Contient du John Ford et les patates de Bela Tarr.

mauvaisetete.com



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

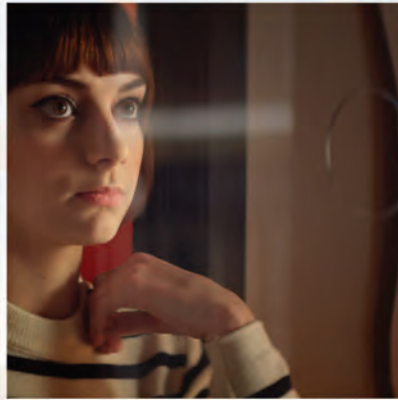
RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse
Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511
F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153
info@rsbimedia.com





POINTS DE VUE

LE COSAQUE ET LA GITANE Nadine Beaudet
ARWAD Samer Najari et Dominique Chila
L'INCONNU DU LAC Alain Guiraudie
A FIELD IN ENGLAND Ben Wheatley

CHASSE AU GODARD D'ABBITIBBI Éric Morin
LA JALOUSIE Philippe Garrel
BANŌI (GRAND-MAMAN) Khoa Lê
DIEGO STAR Frédéric Pelletier

STRAY DOGS Tsai Ming-liang
THE CONGRESS Ari Folman
'TIL MADNESS DO US PART Wang Bing
LA VIE D'ADÈLE Abdellatif Kechiche

Vivre debout

par Gérard Grugeau



Il y a vers la fin du premier long métrage de Frédérick Pelletier, une séquence bouleversante qui, par sa discrétion même, traduit bien la délicatesse de regard du cinéaste. Échoué comme une épave abandonnée de tous, un homme pleure dans un café devant sa bière. Doucement, Traore entonne à voix basse un chant de son pays d'origine, la Côte d'Ivoire. Traversé d'une sourde mélancolie, le plan dure, solidaire du personnage, accueillant à la faveur du temps suspendu la dignité bafouée d'un homme accroché à sa révolte tenace. C'est là tout ce qui lui reste, ce noyau dur, indestructible, que personne ne saurait lui arracher. Les larmes sont l'extrême sourire, disait Stendhal.

Cette dignité mise à rude épreuve porte **Diego Star** du premier au dernier plan. Victime d'injustice, son héros commande à l'écriture sobre du film, déployant une ligne dramatique droite qui voit les séquences s'enchaîner de façon inexorable vers une issue sans appel. Arrêté et jugé, Traore sera expulsé du pays. Son crime: avoir voulu rétablir la vérité au sujet de l'avarie du cargo **Diego Star**, bloqué dans les glaces au large de Québec. Le genre de fait divers qui fait parfois la une de nos journaux. Pour Traore, second mécanicien, la vétusté du navire et son manque d'entretien sont à l'origine de la tragédie. Pour l'armateur, le capitaine et

une partie de l'équipage bientôt menacé de ne pas recevoir de salaire si l'affaire s'ébruite, Traore a failli dans la salle des machines. À partir de là, les compromissions s'installent et les autorités préfèrent fermer les yeux sur le drame de ce cargo encombrant venu d'ailleurs. Nous ne verrons rien de l'expulsion du bouc émissaire, juste son errance échevelée dans *l'hiver de force* avant l'arrestation, à quelques encablures du bateau en rade. L'arrachement à notre regard n'en sera que plus poignant.

Parallèlement à ce contenu politique dont on ne peut que saluer l'heureuse pertinence tant les enjeux de cette nature ont déserté notre cinéma, **Diego Star** se double d'un récit intimiste liant le marin malmené et la jeune femme monoparentale qui le loge pour se faire un peu d'argent. Mais ce glissement de registre est somme toute inexistant tant le film montre que les sphères publique et privée se répondent subtilement et que, dans l'intimité comme ailleurs, la dignité reste le cœur brûlant de ce qui fonde les relations humaines. Pelletier se risque sur ce terrain avec la même justesse de trait, délestant son récit de tout pathos rassurant. Grâce à la présence charismatique de ses deux comédiens principaux (Issaka Sawadogo et Chloé Bourgeois), le cinéaste instaure et maintient une rare qualité d'émotion,

comme dans la séquence de la déneigeuse où les deux personnages de dos face à la rue regardent passer la bête lumineuse dans la nuit où erre encore pour le cinéophile nostalgique le fantôme débonnaire de Léopold Z. Moment magique de rapprochement entre deux êtres pris dans la précarité des jours sans fin et communiant brièvement face au pur spectacle du quotidien. Mais ce quotidien, le cinéaste ne l'idéalise jamais, pas plus qu'il ne le noircit, privilégiant constamment l'image épurée d'un réalisme âpre qui sied à la noblesse d'âme de Traore. Beauté du cadre, récit classique: **Diego Star** maintient fermement le cap vers un dénouement presque atone où les événements se précipitent soudain et nous parviennent vidés de tout effet de dramatisation, laissant dans leur sillage l'écho assourdi de l'injustice des hommes. Dans une dernière séquence banale comme la roue de la vie qui continue de tourner, le plan reste pourtant plein, plein de l'absence du marin sacrifié. Alors que Fanny s'éloigne avec son enfant dans un long couloir avant de disparaître, le spectateur reste seul. Seul face à sa tristesse démunie. ■

Québec, Belgique 2013. Scé. et ré.: Frédérick Pelletier. Ph.: Philippe Roy, Mont.: Marie-Hélène Dozo. Son: Frédéric Cloutier, Benoit Biral. Int.: Issaka Sawadogo, Chloé Bourgeois, Yassine Fadel, Abdelghafour Elaaziz. Nico Lagarde, Marie-Claude Guérin. 91 minutes. Prod.: Metafilms (Québec) et Man's Films (Belgique) Dist.: Métropole Films.

Les derniers humains

par Marie-Claude Loisel



Le temps où se situe *Stray Dogs* est-il le nôtre ? Appartient-il à un avenir proche, à un monde ayant tout entier basculé pour ne laisser à peu près plus que des pauvres livrés à eux-mêmes ? Ces pauvres, ce sont des hommes et des femmes nouvellement catapultés dans la misère, devenus sans-abri, réduits aux tâches les plus viles afin de simplement pouvoir se nourrir : rester planté à un carrefour chaque jour pendant des heures, dans le vent et la pluie, agrippé à une affiche publicitaire, trier des aliments dans un supermarché. Ces « chiens errants » du film de Tsai Ming-liang sont engloutis par un cataclysme dont on ne sait plus, tout comme dans *Le cheval de Turin* de Béla Tarr, s'il a déjà eu lieu ou s'il se produit à chaque instant. Que le film présente l'anticipation d'une « fin du monde » (capitaliste), tel que le suggère son climat presque fantastique (on pense aux oppressants paysages de désolation de *Stalker* de Tarkovski, à sa « zone » dévastée par un mal sans visage et sans nom), ou que ce soit ce que des centaines de millions d'hommes et de femmes affrontent déjà quotidiennement, la distinction importe peu. Ce territoire indéfini au seuil de la science-fiction où s'est souvent tenu Tsai Ming-liang est ce qui lui permet de cerner au plus près l'absurdité de la condition de l'homme moderne, réduit à la solitude et à l'impuissance.

En outre, si *Le cheval de Turin* nous vient en tête devant *Stray Dogs*, qui est certainement le film plus désespéré du cinéaste taiwanais, ce n'est pas uniquement parce que Tsai Ming-liang pourrait avoir signé là, lui aussi, sa dernière réalisation pour le cinéma, mais parce que ces deux films ont en commun un rapport au temps qui traduit cet état du monde parvenu à son point ultime de dérèglement.

Chez Béla Tarr, les gestes répétés depuis toujours par deux paysans représentent tout ce qui les rattache à une vie terrestre dont ils affrontent avec effroi la fin imminente, alors qu'ils font ces gestes millénaires pour la dernière fois. Dans ce film, le temps s'étire, prenant ainsi une inquiétante densité qui nous en fait mieux éprouver son achèvement prochain, alors que chez Tsai Ming-liang, ce temps qui s'allonge indéfiniment semble plutôt suspendu, comme s'il avait cessé d'exister depuis que les jours se confondent au point de ne plus tenir qu'à quelques gestes absurdes recommencés sans fin. À l'image du flot de voitures qui déferle dans la ville et sur ce boulevard où, jour après jour, le protagoniste se tient avec son message publicitaire sans que personne ne semble remarquer sa présence. Cette répétition du même, ce mouvement perpétuel agitant un monde duquel s'est retiré jusqu'à la possibilité d'un lendemain, est cela même qui marque la fin de l'homme.

Le temps n'existe plus parce que, dans ce monde qui tourne à vide, les hommes eux-mêmes n'existent plus. Remplaçables et mis en série, au même titre que ces produits des grandes surfaces qu'un des deux personnages féminins du film est chargé de trier et de contrôler ; ceux-ci sont avalés par un flux qui, déjà dans *Walker*¹ (court métrage réalisé par Tsai Ming-liang en 2012), se déversait frénétiquement dans les rues de Hong Kong : mouvement incessant de voitures et de piétons indifférents aux déplacements d'une lenteur prodigieuse d'un insolite moine bouddhiste. Dans *Stray Dogs*, ce flux est devenu littéralement *sans visage*. Ceux qui n'ont pas encore été éjectés du système moribond qu'ils contribuent à perpétuer se sont effacés derrière les vitres de leurs voitures ou les murs aveugles des immeubles les protégeant de la dévastation qui s'étend à l'extérieur. Ou alors ils ont fui on ne sait trop où, abandonnant la ville et ses pauvres à la décrépitude, comme le laisse deviner ce luxueux appartement déserté dans lequel l'homme sans-abri ira se reposer au cours de ses errances.

La vie de cet homme n'est qu'une alternance d'heures vides, partagées entre un gagne-pain ingrat et des déambulations sans but, ponctuées par l'attention qu'il porte à ses deux enfants qu'il héberge dans un campement de fortune. C'est un homme sans mot et sans voix. Manifestement considéré comme un *chien* par une société aveugle à la souffrance de ceux qu'elle abandonne, il est dépourvu de moyens de faire entendre la rage qui le dévore. La seule fois que nous entendons sa voix, ce sont les mots d'un autre qui la portent, une chanson venue d'un autre temps, qui parle de désarroi et de révolte, de cheveux qui se dressent de colère et de cris lancés vers le ciel lorsque le cœur a perdu tout espoir. Si l'homme ne semble plus avoir de réelle existence, celle-ci étant liquidée par une violence subie sans répit, c'est aussi justement parce que les mots qui lui permettraient de lutter et de donner une épaisseur à cette existence lui font défaut.

Certes, l'univers de Tsai Ming-liang est habité depuis toujours par des personnages

mutiques. Pourtant, au-delà du silence – qui est plus qu'un silence, mais la parole qui s'est retirée du corps –, quelque chose circulait entre les êtres, se propageant par la voie du désir, par l'incandescence des corps qui brûlaient l'un pour l'autre d'une obscure présence. Une charge érotique était ainsi contenue dans chacun des films du cinéaste, un érotisme sombre, souvent très fortement marqué par la défaillance des corps (douleur, claudication, coma, paralysie, etc.), mais qui offrait aux hommes et aux femmes qui peuplent les lieux fantasmatiques auxquels Tsai donne vie la possibilité d'une ouverture, d'une extension au-delà d'eux-mêmes. Dans *I Don't Want to Sleep Alone* (2006), non seulement les gestes que nécessite le fait de prendre soin de corps affaiblis étaient inséparables du plaisir que procure cette intimité, mais, plus que dans aucun autre de ses films auparavant, ces gestes faisaient naître la grâce d'un «être-avec» (presqu'au sens où l'entend Jean-Luc Nancy) : par cette façon d'être en rapport avec l'autre se révélaient la singularité de ces corps que l'on soigne jusqu'à *faire corps* avec eux, tout autant que la singularité même de chacun. Bien que tous ces êtres emportés par la dérive du monde – qu'ils soient travailleur immigré, infirmière à domicile ou sans-abri, squattant un édifice désaffecté aux allures de carcasse éventrée par la guerre – annonçaient déjà *Stray Dogs*, ils ouvraient pourtant, à travers le désir et le «soulèvement» des sens, la possibilité d'inventer une manière d'être ensemble. C'est pourquoi cette image du sommeil auquel se livrait le trio des amants est si belle par ce qu'elle suppose de confiance et d'abandon.

Mais lorsqu'il n'y a plus de désir, lorsque plus rien ne passe entre les corps, comme c'est le cas dans *Stray Dogs*, chacun se trouve confiné à la solitude la plus absolue. Il n'y a qu'à voir les larmes d'impuissance qui embuent le regard du protagoniste à mesure que les paroles de la chanson jaillissent de sa bouche – surgissement d'émotion rarissime dans le cinéma de Tsai Ming-liang, que l'on peut rattacher à la séquence finale de *Vive l'amour* – sans que cette infinie détresse n'éveille la moindre réaction chez celui qui se tient à ses côtés, pour comprendre que cette apocalypse quotidienne qu'ils affrontent l'un comme l'autre les plonge dans ce vide où plus aucun rapport n'est concevable. Et ce stupéfiant plan final (aussi puissant et inoubliable que celui de la lampe dont la flamme vacille, puis meurt, tout à la fin du *Cheval de Turin*), plan que l'on devine appartenir au passé, où, pendant plus de quinze minutes, l'homme et celle qui a été sa femme se tiennent immobiles, lui derrière elle, dans un moment de tension extrême; quinze minutes pendant lesquelles il nous est permis de tout imaginer parce le plan contient à lui seul leurs deux vies tout entière, mais aussi le monde qui les a entraînés dans sa dérive. Puis il y a finalement ce geste, comme une ultime tentative de sauver l'insauvable: l'homme vient poser sa tête sur l'épaule de la femme... avant que tout soit fini.

Contrairement à tout un courant du cinéma actuel qui tire profit du nihilisme jusqu'à devenir une sorte de cynisme chic, Tsai Ming-liang plonge au cœur des ténèbres, mais avec l'engagement de celui qui cherche à s'approcher au plus près de la

tragédie des hommes et des femmes qu'il filme; il plonge dans le monde en cherchant au moyen du cinéma à habiter son présent. S'il considère *Stray Dogs* comme son dernier film, c'est sans doute aussi qu'il atteint ici un point limite au-delà duquel plus rien n'est possible. Ce monde qu'il révèle aujourd'hui a franchi le seuil le plus avancé de désintégration. Car, avec l'épuisement des sens s'épuise aussi le sens même de chaque geste, qui ne marque même plus un accomplissement, mais plutôt un chemin vers la mort. Les corps ont rencontré leur frontière, là où il n'y a plus de dehors envisageable. Comment revenir de telles ténèbres? Peut-être en suivant cette ombre évanescence du songe qui, elle, continue d'ouvrir les horizons de l'art du cinéaste? ²⁴

1. <http://vimeo.com/49339358>

Taiwan, France, 2013. Ré. : Tsai Ming-liang. Scé. : Song Peng Fei, Tsai Ming-liang et Tung Chen Yu. Ph. : Liao Pen-jung et Sung Wen Zhong. Int. : Lee Kang-sheng. Lu Yi-Ching, Shi Chen, Lee-Yi-Cheng, Le Yi-Chieh. 138 minutes.

Présenté en compétition officielle à la Mostra de Venise et au Festival du nouveau cinéma à Montréal.

Autres films à l'affiche

25 décembre : *Inside Llewyn*

Davis d'Ethan et Joel Coen (n° 164, p. 17)

24 janvier : *La grande bellezza*

de Paolo Sorrentino (n° 164, p. 40-41)

7 février : *Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des plaines)*

d'Arnaud Desplechin (n° 164, p. 26 et 53)



Et l'avis d'Adèle ?

par Apolline Caron-Ottavi

Oui, on aimerait l'entendre, l'avis d'Adèle, la vraie, qui n'en a rien à faire des effusions dithyrambiques de Cannes. Qu'elle soit lesbienne, prolétaire ou future institutrice, peu importe au fond. Seulement voilà, il n'est pas sûr que *La vie d'Adèle* soit un film fait pour elle, puisque Kechiche, obsédé par elle et ce qu'il projette sur elle, finit peut-être par oublier de s'intéresser à qui elle est vraiment. C'est plutôt un film pour Emma, sa compagne artiste, de milieu aisé, aux idées plus généreuses que les actes. Kechiche nous a déjà montré par le passé qu'il savait filmer l'adolescence, de cette manière réaliste qui est la sienne. Mais ici, même la première demi-heure du film ne propose qu'un semblant de justesse, qu'une fabrication affectée de situations qui préparent le terrain à ce qui suit, si l'on peut dire. Et très vite ce « réalisme » commence à sonner de plus en plus faux au fur et à mesure qu'il est investi par les stéréotypes et les clichés contre lesquels il entend pourtant prendre position.

Il y a donc l'étudiante en beaux-arts aux cheveux bleus et aux propos affirmés, la jeune fille d'origine modeste à la bouche perpétuellement entrouverte et aux manières un peu brusques, et les échanges maladroits censés souligner leurs différences d'origine culturelle. On essaie de se persuader que cette lourde prémisse va être bousculée par la passion, par l'inattendu des relations humaines, par un souffle venu d'ailleurs... Mais au contraire, le film de Kechiche reste enfermé dans ce premier tableau, l'appuie et le détaille jusqu'à la nausée, sans le faire évoluer, ni évoquer la possibilité d'une complexité, d'un paradoxe ou, ce qui est plus grave, d'une issue. Le cinéaste emprisonne Adèle dans une forme de servitude volontaire, elle reste pragmatique et sans ambition, au grand dam d'Emma qui, très vite, ne peut plus assumer cette relation. Bien que visiblement médiocre, celle-ci a tout pour réussir et continuera à dominer, comme sa classe sociale. Rajoutons à cela les interminables dialogues qui enfoncent le clou, agrémentés d'une symbolique culinaire : la tolérance bourgeoise y fait face à l'ignorance populaire de façon aussi simpliste que les



huitres font face aux spaghettis bolognaise. Ce qu'on en retient, c'est que les Adèle de ce monde n'ont, chez Kechiche, aucun horizon devant elles. Il ne s'agit pas de dire que ce discours sur les classes est périmé ou infondé, mais asséné comme il l'est ici, ce déterminisme primaire condamne le personnage à ne pouvoir se dégager ni de sa classe, ni du dispositif fataliste que Kechiche lui impose : du premier au dernier plan, Adèle ne peut que rester la même.

Et la passion, nous dira-t-on, et ces « inoubliables » scènes d'amour charnel ? On retrouve ce même emprisonnement dans la manière de présenter la passion charnelle et sexuelle, sans sensualité ni aucune liberté, aucune nouveauté. Ces scènes ne peuvent rien sur la vie d'Adèle, ne changent rien à sa condition. Deux ou trois scènes de sexe cru comme le cinéma « réaliste » aime aujourd'hui nous en montrer, dont la prétendue audace semble ici reposer sur le fait qu'il s'agit de deux femmes, que les plans sont un peu plus longs que la moyenne, et que le cinéaste fait usage de procédés plus explicites – comme les gros plans. Mais l'absence de détails inattendus, de moments d'ambiguïté et d'hésitation dans les gestes est frappante, rendant cette représentation du sexe finalement similaire à tant d'autres. On n'a pas l'impression de voir une toute jeune adolescente découvrir sa sexualité, son corps et le plaisir. Ces scènes révèlent en fait le problème de tout le film de Kechiche : il finit par s'enfermer dans des images et des dynamiques convenues, et par évacuer toute nuance chez ses personnages. Ainsi en est-il

du discours social que propose le film, trop figé pour pouvoir saisir quelque chose de son époque, il est même condescendant à l'égard d'Adèle et de la classe qu'elle représente.

À ce titre, mieux valait voir le *Blue Jasmine* de Woody Allen (le hasard des sorties nous les présentait au même moment), qui sans prétention aucune (ni de réalisme, ni de nouveauté) assume les clichés, dès les premiers plans et les premiers dialogues, pour mieux les mettre à mal par la suite en complexifiant ce qu'il présente. Sous une apparence stéréotypée, aucun des personnages, même secondaire, n'est en réalité inconsistant, ce qui n'est pas le cas chez Kechiche. *Blue Jasmine*, où les classes sociales ne sont plus seulement celles déterminées à la naissance, répond ainsi mieux aux doutes de son époque que *La vie d'Adèle*. Derrière un coup d'éclat, ce dernier est somme toute une fresque sociologique pittoresque, dont le réalisme soi-disant brut lasse déjà.

L'on ne peut d'ailleurs que s'interroger sur le fait qu'une Palme d'or et un succès critique de cette ampleur aient couronné un film qui, tout en se prétendant subversif, ne dérange absolument personne. Ce qu'il réussit le mieux en fait, c'est à conforter les bien-pensants et les bien-portants dans une vision sans risque de la société. ■

France 2013. Ré. : Abdellatif Kechiche. Scé. : Kechiche et Ghalya Lacroix, d'après Julie Maroh. Ph. : Sofian El Fani. Mont. : Camille Toubkis, Albertine Lastera, Jean-Marie Lengelle, Ghalya Lacroix. Int. : Léa Seydoux, Adèle Exarchopoulos, Salim Kechiouche, Jérémie Laheurte, Catherine Salée, Aurélien Recoing, Mona Walravens, Fanny Maurin. Couleur. 175 minutes. Dist : Métropole Films

L'image signe

par Gérard Grugeau



À l'occasion d'un dossier sur l'objet au cinéma (24 images n° 123, 2007), nous nous demandions ce qui s'était perdu entre une même affiche de Mao entrevue dans *La mort d'un bûcheron* (1973) de Gilles Carle et celle présente dans *Maelström* (2000) de Denis Villeneuve. D'objet de contestation vivante, porteur des aspirations d'un peuple en révolte, nous étions passés à l'objet signe vidé de sa puissance subversive et se donnant en spectacle. C'est un peu ce que l'on ressent aujourd'hui face à *Chasse au Godard d'Abbittibi* qui ramène dans l'actualité le fantôme d'un Jean-Luc Godard en visite à Rouyn-Noranda à la fin des années 1960 pour y révolutionner la télévision populaire. Le problème majeur ici est que, de par son sujet même, le film d'Éric Morin appelle tout un hors champ d'images autrement plus incarnées et « justes », pour reprendre le célèbre aphorisme godardien. On songe, bien sûr, aux films colorés de Gilles Carle, originaire de la région, aux œuvres résolument libres de Godard lui-même, associées alors au cinéma contemporain d'avant-garde, et au court métrage de Julie Perron, *Mai en décembre* (2000), qui relate avec force archives et témoignages (notamment, Pierre Harel, André Dudemaine) ce passage éclair de l'homme aux lunettes noires. Tout ce hors champ, auquel pourrait s'ajouter *Je me souviens* (2009) d'André Forcier, pèse sur le film comme un lourd Surmoi qui

rend plutôt vain cet exercice ancré dans une réalité trop souvent absente à elle-même.

L'entreprise d'Éric Morin avait pourtant de quoi séduire, puisqu'il s'agissait de traduire en une fiction fantaisiste cet épisode mythique en lui adjoignant l'histoire d'un triangle amoureux prêt, par mimétisme et dans un élan de quête individuelle et collective, à s'emparer de l'outil vidéo pour rendre compte des réalités régionales. Le cinéaste tente bien une sorte d'hybridation ludique des formes (scènes réalistes, narration en hors champ, segments documentaires reconstitués, séquences oniriques), mais tout renvoie à un manque, à un passé référentiel domestiqué où les objets et les attitudes des personnages semblent figés dans une pure fonction de signifiants nostalgiques. Comme l'excellente Sophie Desmarais filmée en squaw ou en chandail marin pour évoquer, semble-t-il, Carole Laure ou Anna Karina. En fait, aucune véritable audace ne s'inscrit ici à l'écran malgré une trame musicale composite qui surprend, mais cultive les effets de séduction et semble là pour combler les carences d'un récit éclaté, insuffisamment investi, peinant à trouver sa cohérence interne. Cette absence d'audace pèse d'autant plus que l'époque évoquée entendait alors casser toutes les normes aussi bien politiques qu'esthétiques.

Plus problématique encore nous semble la tiédeur du film face aux enjeux godardiens qu'il recycle. Il suffit de revoir le

documentaire de Julie Perron avec la véritable entrevue, sur le plateau de Radio Nord, du catalyseur de l'agitation révolutionnaire qu'était JLG pour prendre la mesure du malentendu. En reconstituant cette scène, Éric Morin la folklorise et la vide de sa charge dialectique. De la même façon, faute d'un regard qui permette à la vérité des sujets d'advenir, la fabrication des séquences vidéo de prise de parole qui réunissent les sans voix de ce monde (étudiants, bûcherons, femmes et mineurs) laisse perplexe, et ce, sans parler de la narration emphatique qui semble, au final, sanctifier le retour à l'ordre bien-pensant après le départ du perturbateur venu d'ailleurs. Bref, face à tous les enjeux que porte le film, le point de vue du cinéaste s'étirole, se perd, fasciné avant tout par des effets de surface rassurants. Reste le long plan final où l'on voit Marie quitter son Abitibi natale, laissant derrière elle son amoureux trompé (Alex Castonguay), clamant « La marche à l'amour » de Gaston Miron pour dire « sa vie en friche ». Avec son beau visage de « chevreuil qui fuit » sur lequel passe une foule d'émotions, Marie gagne soudain son statut d'héroïne dans l'arrachement à une terre métissée qui nous est, hélas, restée en grande partie étrangère. ■

Québec 2013. Scé. et ré. : Éric Morin. Ph. : Louis-Philippe Blain. Son : Yann Cleary. Mont. : Jonathan Tremblay, Éric Morin. Int. : Sophie Desmarais, Alexandre Castonguay, Martin Dubreuil, Jean-Philippe Goncalves. Narration : René-Daniel Dubois. 100 minutes. Dist. : Fun Films

Réelle présence

par Julie de Lorimier

Dans la poursuite d'une démarche radicale et sans faille entreprise à l'occasion d'*À l'ouest des rails* en 2003, Wang Bing réalise, avec '*Til Madness Do Us Part*, un film aussi remarquable et indispensable que les précédents. C'est en conviant à une expérience cinématographique hors du commun qu'il témoigne, une fois de plus, d'une réalité occultée pour la porter à nos consciences.

Tourné sur une période de quatre mois dans l'hôpital psychiatrique d'une région pauvre de la province chinoise du Yunnan, le film se glisse dans la vie des pensionnaires masculins de l'établissement. 4 heures de film allant droit à l'essentiel, et ce dans la plus grande sobriété: point de commentaire ni de musique, ni quoi que ce soit ne relevant pas directement de la réalité captée. Ou plutôt, de la réalité *en train d'être captée*. Car la caméra manifeste une présence d'une nature étonnante, liée très certainement au caractère extraordinaire du film et de ce qu'il fait vivre au spectateur.

Les hommes étant captifs, il s'opère par le mouvement qui les suit une sorte de fusion avec l'espace qu'ils occupent. À cet égard, les images de Wang Bing démontrent une cohérence organique entre, d'une part, la plastique produite par la composition du cadre, les jeux d'ombre et de lumière et le mouvement, et d'autre part, la nature de ce qui est révélé. Jamais l'essentiel n'est perdu de vue au profit d'un effet de style, mais jamais l'image n'est négligée ou reléguée au second plan pour autant. Il s'agit plutôt d'une symbiose où la justesse de l'image, au-delà de ses imperfections, épouse totalement celle de la présence attentive du cinéaste, présence que celui-ci ne cherche ni à faire oublier, ni à mettre en avant. D'une manière fascinante tant elle semble aller de soi, les internés parlent et agissent non pas pour le cinéaste, ni comme s'il n'était pas là, mais bien *en sa présence*, tout simplement. Et en la nôtre, par extension.

La fonction d'enfermement de l'architecture des lieux est tangible, omniprésente: les mêmes points de vue se répètent en boucle, l'univers se résume à ces murs dont les



ouvertures ne regardent jamais que les barreaux donnant eux-mêmes sur la cour intérieure de l'asile. Soit nous tournons en rond, soit nous sommes coincés, comme des animaux en cage. Tous les efforts laborieux, parfois ritualisés des détenus ainsi confinés semblent converger vers un but ultime: se blottir, dormir pour tromper la faim et la douleur. Le sommeil comme unique moyen, paradoxal, d'à la fois survivre et ne pas vivre – l'invivable.

Tout comme le font probablement ces hommes, nous perdons la notion du temps. Les nuits succèdent aux jours, et quatre heures de projection est une durée qui, sans jamais infliger sa longueur comme un pari esthétique, laisse s'installer toute l'aberration de l'indifférenciation temporelle associée à de tels lieux d'enfermement, tout en permettant l'émergence de moments prodigieux. Ainsi, lorsque nous assistons à l'arrivée d'un nouveau pensionnaire, c'est avec la conscience de l'horreur liée au temps (renforcée par la très forte impression qu'une fois interné, c'est pour ne plus en sortir) que nous l'accueillons. Au caractère insoutenable de cet instant où l'homme, réalisant ce qui lui arrive, crie et gémit à travers les barreaux dans la vulnérabilité la plus nue, s'ajoute une dimension déconcertante: la réaction sensible des codétenus, faite d'inquiétude furtive ou de bienveillance, révèle un souci de l'autre qui, entre les murs d'une institution qui en manque si cruellement, émeut douloureusement.

Malgré l'abjection des conditions dans lesquelles vivent ces hommes et dont nous sommes témoins dans le détail – la faim, le froid, l'insalubrité, la promiscuité,

l'odeur qu'on devine et, par-dessus tout, l'assujettissement à la captivité –, si nous éprouvons un malaise, ce n'est jamais celui d'être devant l'obscénité ou d'y contribuer en étant l'observateur en trop. Là réside sans doute l'une des forces indéniables de l'œuvre. Les plus grands films sur le sujet, qu'on pense à *Titicut Follies* (1967) de Frederick Wiseman ou à *San Clemente* (1982) de Raymond Depardon, n'échappent pas à ce sentiment d'obscénité. Sans forcément reprocher à ces derniers de générer un tel malaise, force est d'en admirer l'absence totale chez Wang Bing. L'altérité est captée, mais elle est surtout accueillie sans violence, d'où l'absence rigoureuse de spectacularisation. Le bouleversement que l'on ressent n'est pas lié au rejet instinctif que l'on pourrait éprouver devant une souffrance et une vulnérabilité choquantes, pas plus qu'au viol d'une pudeur que l'on aurait souhaité préserver comme une distance respectueuse. Il résulte plutôt dans l'accueil de cette altérité, aussi douloureux soit-il.

La *folie qui sépare* du titre n'est peut-être pas tant celle des internés que celle qui consiste, pour une société, à enfermer, à rendre invisible – absente – la détresse dont elle est responsable. Par sa réelle présence, Wang Bing convie la nôtre auprès de ces êtres séparés du monde et d'eux-mêmes, leur permettant ainsi d'apparaître un tant soit peu. ■

1. *Jusqu'à ce que la folie nous sépare*, traduction de 'Til Madness Do Us Part.

Hong-Kong, France, Japon, 2013. Ré.: Wang Bing. Ph.: Wang Bing et Liu Xianhui. Mont.: Adam Kerby et Wang Bing. 227 minutes.

Présenté Hors compétition à la Mostra de Venise et au Festival du nouveau cinéma à Montréal 2013.

Les anges déchus

par Marie-Claude Loisel

Dans *La jalousie*, tout semble animé, et peut-être plus profondément encore que les précédents films de Garrel, par la nature instable de la vie, entraînant avec elle le souffle impétueux des sentiments qui circule d'un plan à l'autre, comme si chaque séquence venait se verser dans la suivante pour en poursuivre le mouvement. La calme assurance des plans et de leurs enchaînements, mais surtout le regard amoureux du cinéaste, plein d'une tendresse infinie à l'égard de ceux qu'il filme viennent comme supporter des êtres d'une fragilité extrême, nus face à un monde qui n'a que faire d'eux. C'est là tout l'art de Garrel, qui sait si délicatement approcher les corps et les visages – ici tout particulièrement le visage grave et émouvant d'Anna Mougllalis que la lumière vient sublimer en y sculptant la brûlure du temps qui passe et de toutes les incertitudes. Corps et visages se livrent ainsi à nous, aussi expressifs et beaux que ceux du cinéma muet dont ils portent toute la poésie. Une sorte de rayonnement fossile traverse le film, écho profond venu non seulement de l'essence même du cinéma, de son essence primitive que le cinéaste recueille depuis longtemps déjà au creux de ses images, mais écho également de ce qui subsiste, même mis à mal, du lien vital qui, à travers l'amitié et l'amour, unit les hommes.

Si les amours tortueuses ont toujours été au centre du cinéma de Garrel, quelque chose ici de plus terrible pèse sur les relations amoureuses jusqu'à les dissoudre: mille défaites obscures et lourdes qui accablent les cœurs et contaminent la possibilité même d'aimer. Louis confie au vieux professeur que, pour lui, il n'y a pas de limite à l'amour, mais ce qui n'a pas de limite, n'est-ce pas plutôt son vœu que celui-ci demeure absolu dans un monde où cet idéal – comme tous les idéaux non chiffrables – est frappé de désuétude? Miné par une insuffisance radicale, l'amour se mue en jalousie et en crainte obsessionnelle de ne plus être aimé, au point de pousser Claudia à quitter Louis par peur qu'il ne se détourne d'elle. Elle sacrifiera le lien réel qui les unit pour une liaison avec un homme presque sans visage (nous ne l'apercevons que brièvement) sinon celui de

la réussite et de l'argent – cette force centrifuge morbide qui attire tout vers elle. Dans ce triste monde qui tient sous son emprise les hommes et les femmes que Garrel filme aujourd'hui, l'innocence sauvage de ce qui fait rêver a disparu. Malgré la ténacité que met Louis, et même un certain temps Claudia, à préserver leur liberté, la liberté même de rêver d'être libre s'est muée en prison, tandis que le désir du désir semble avoir remplacé la force vitale et incandescente du désir lui-même.

Alors que «les espoirs fusillés» de Mai 68 pesaient sur les amours et les amitiés des *Amants réguliers* (2005), il ne reste plus dans *La jalousie* qu'un champ de ruines où quelques éclopsés parviennent encore à puiser dans leurs forces de quoi résister à ce temps «où l'homme agonise entre deux mépris» (René Char). L'individu y règne maintenant sans partage, tout occupé à se tailler une place, même la plus étriquée (en sacrifiant ses rêves pour un boulot alimentaire), prisonnier d'une dictature économique qui est parvenu à tout corrompre, à tuer toute joie pure, toute intensité – ce qu'évoque ce souper entre amis où la rencontre n'aura pas lieu, laissant à la fin chacun à sa solitude. Et ceux qui portent «des ailes d'ange trop grandes» pour la vie rétrécie d'aujourd'hui sont condamnés à la chute, telle Claudia, comédienne sans travail depuis six ans.

Mais pourtant, malgré la dureté du monde, il y a tant de douceur dans la manière qu'a Garrel de se pencher sur ces êtres dont il

embrasse toute la fragilité, la détresse et le secret frémissement de leur jeunesse égarée, que ceux-ci ne sont plus tout à fait seuls. La beauté rayonnante mais sans vanité du film invite le spectateur à croire à la puissance insurrectionnelle de cette fragilité même, de cette contre-force qui maintient à l'écart de la ligne de combat. Tout n'est pas perdu dès lors que les traces de ce que peuvent être les liens humains persistent, comme en veille, prêtes à reprendre vie tant ils sont encore vivaces dans la mémoire de ceux qui habitent le film. Et puis, comme toujours chez Garrel, il y a ces magnifiques figures tutélaires d'hommes âgés (jusqu'hier interprétés par Maurice Garrel, père du cinéaste), ici consubstantielles à la présence lumineuse de l'enfant, la fille de Louis, qui agit comme un lien vital entre ceux qui l'entourent, cherchant par tous les moyens à provoquer des rapprochements, puis à les garder vivants, comme par ce dessin qu'elle réalise avec son père et devant lequel elle se plaît à détailler la part de l'un et de l'autre, l'une et l'autre confondues. Dernière la tristesse de ce qui s'est durci se cache partout dans ce film, dans ses interstices, la possibilité pour chacun, même confuse, d'être à nouveau à la hauteur de ce qui peut s'enflammer. 🍷

France, 2013. Ré. Philippe Garrel. Scé.: Philippe Garrel, Caroline Deruas, Arlette Langmann, Marc Cholodenko. Ph.: Willy Kurant. Mont.: Yann Dedet. Son: Guillaume Sciamia. Mus.: Jean-Louis Aubert. Int.: Louis Garrel, Anna Mougllalis, Olga Milshtein, Rebecca Convenant, Esther Garrel. 77 minutes. N & B.

Présenté en compétition à la Mostra de Venise et au Festival du nouveau cinéma à Montréal 2013.



Tout est normal, tout est terminé*

par André Roy



Le dixième film d'Alain Guiraudie – si on inclut ici ses cinq courts et moyens métrages – apparaît comme une œuvre extrêmement aboutie, très dense. *L'inconnu du lac* marque certainement un tournant chez ce cinéaste où la fantaisie avait le haut du pavé; fantaisie qui tablait sur l'incongruité et le renversement des situations comme dans *Le roi de l'évasion* (2009) ou sur la cocasserie des dialogues et les jeux de mots comme dans *Pas de repos pour les braves* (2003); fantaisie qui ne tombait jamais dans la surcharge ou la vulgarité, y échappant par la subtilité dans l'insolite et la poésie dans la drôlerie. Guiraudie n'hésitait pas non plus à y montrer l'amour physique homosexuel, mais sans que sa représentation soit grossière ou inutilement provocatrice. Elle était plutôt légère, joyeuse. L'attirance et la sexualité entre hommes n'y étaient d'ailleurs pas le point central; elles étaient abordées obliquement (ce n'est qu'à la fin de *Ce vieux rêve qui bouge*, en 2001, que se concrétisent les sentiments du jeune ouvrier et du contremaître). Dans *L'inconnu du lac*, le cinéaste dit adieu à l'imprévu amusant, mais protège son charme et son originalité; il devient plus grave, en ne perdant pas la magnificence et la singularité de son regard pour affronter

directement, cette fois, l'amour et la sexualité homosexuels.

Il s'agit d'un adieu effectivement, le cinéaste le reconnaît: «Je n'avais pas envie de rigoler, sans pour autant perdre de mon humour ou même de ma fantaisie... J'avais envie de regarder le monde en face» (*Cahiers du cinéma*, n° 190). Et ce monde est représenté par ce qu'il connaît le mieux: la communauté des hommes et, très précisément, des homosexuels, ce qui lui permet d'aller plus profondément dans la personnalisation des affects de l'amour. Ces affects sont polarisés dans une sorte de métaphore de la mise à nu: une plage de nudistes pour gais. Une petite tribu se trouve là et sera regardée à travers le prisme d'un suspense qui ne dit pas son nom. Un mystère est insufflé dès les premières images, s'enclenchant dans une pure mise en scène.

Première séquence: un homme, Franck, arrive dans sa Renault 25 et se gare sous un arbre; il traverse une forêt pour aboutir à une plage où sont étendus, le sexe à l'air, quelques hommes. Il se baigne, rencontre Henri, qui se dit hétéro, vérifie la véracité d'un mythe, soit la présence menaçante d'un silure dans le lac. On s'aperçoit que ce poisson (fort laid) a le rôle d'un Macguffin hitchcockien: sans grande importance dans la suite du récit, sinon qu'on peut toujours l'interpréter comme une

allégorie de ce qui surviendra. On constate que Guiraudie obéit également à une loi hitchcockienne: plus le quotidien semble normal, plus il est susceptible de devenir étrange, troublant. Ainsi dans la deuxième séquence: Franck revient se stationner pour aller à la plage, sauf que sa place sous l'arbre est prise par une autre voiture, arrivée avant lui. Comme chez Hitchcock, voilà un accroc dans un ronron quotidien, dans la répétition des gestes, qui sera le germe d'un dérèglement, l'annonce d'un drame.

Franck fait alors la connaissance de Michel, le propriétaire de la voiture, dont le physique même est l'opposé du sien. La rencontre des contraires. Franck en tombe amoureux. Une fin d'après-midi, il y aura pourtant un meurtre: la noyade d'un garçon, Éric, par Michel. Lorsque Franck voit à la tombée du jour le lac où se débattent Michel et Éric et commence à comprendre ce qui se passe, le réalisateur quitte son regard; on ne saura pas ce qu'il ressent à ce moment-là; tout peut donc continuer comme si de rien n'était. Mais le poison a été instillé – métonymie de celui que porte le silure dans ses glandes.


Les jours se suivent, confortés par un même ordonnancement dans le dispositif formel. Franck se stationne le troisième jour, cette fois au même endroit (tout est donc

normal), mais la voiture rouge de la veille est là, c'est celle d'Éric; comme une tache, elle marque une absence, le noyé. Franck, quant à lui, demeure inexplicablement amoureux de Michel. Son comportement est équivoque, il mentira même à l'inspecteur qui enquête sur l'assassinat d'Éric.

Ce qui se présente au départ comme une ode à l'hédonisme s'est transformé: le tragique s'est faufilé dans l'insouciance, le farniente, le plaisir physique. Le petit théâtre de l'utopie amoureuse, auquel on aurait pu s'attendre, est frappé d'une malédiction. Les corps désirants, la liberté amoureuse, les rapports sexuels ne font plus partie d'une phratrie fouriériste. La pulsion de mort a déteint sur la pulsion du plaisir, le fantasme a fait place au réel, qui se montrera cruel: deux meurtres suivront. Comme le soleil qui doit faire place au crépuscule et à la nuit, le principe fédérateur de la

communauté réunie sur la plage qu'est le plaisir s'est mué en prédation. Pourtant rien n'y paraît. Seuls, nous, spectateurs, le constatons: par sa mise en scène, le réalisateur nous a placés au centre de la fiction.

Mais comme toujours chez Guiraudie, rien n'est lourd, pessimiste, encore moins explicatif, voire prêcheur (voyez ce qui arrive aux homosexuels de ce monde). Pas de surplomb chez lui. Son regard n'est pas élitaire: du gars svelte au ventripotent, tout le monde est mis sur un pied d'égalité, personne n'est méprisé. S'il existe un côté fouriériste au récit, c'est dans le regard bienveillant et démocratique du cinéaste – qui n'est pas pour autant dupe: pas de naïveté ici, le monde idéal n'existe pas. Ce regard est neuf et permet aux spectateurs de voir des hommes nus s'aimer sans qu'ils soient appelés au voyeurisme. Un regard qui se révèle intègre dans l'affirmation d'une mise

en scène simple, épurée, avec sa construction temporelle qui donne une unité au récit, avec ses touches d'humour qui participent de cette générosité du regard en suspendant tout jugement ou toute condamnation, avec cette manière de «désérotiser» les corps (la grande tentation du cinéma) en les rendant triviaux, communs. Et si, comme chez Hitchcock (on n'a pas cessé de penser à ce cinéaste tout au long du film), une ambiguïté est maintenue – qui donne un prétexte réaliste à un dispositif formel presque abstrait (rien n'existe hors de la plage) –, elle rend valables les partis pris narratifs et acceptables les personnages. Elle rend tout jouissif. 

* Je reprends ici le titre d'un livre de poésie de Roger Des Roches publié en 1987.

France, 2013. Ré et scé.: Alain Guiraudie. Ph.: Claire Mathon. Mont.: Jean-Christophe Hym. Int.: Pierre Deladonchamps, Christophe Paou, Patrick d'Assuncao, Jérôme Chappatte, Mathieu Vervisch. 97 minutes. Dist.: Axia Films.

Arwad de Samer Najari et Dominique Chila

Auteur de plusieurs courts métrages – dont un très réussi *Le petit oiseau va sortir* (2006) que les lecteurs de *24 images* ont pu découvrir sur le DVD accompagnant le numéro 131 – Samer Najari aborde son premier long métrage (avec la complicité de Dominique Chila à la réalisation) avec un sujet aussi ambitieux qu'exigeant. Peut-être justement la barre était-elle un peu trop haute pour que ce projet éminemment sympathique ne soit totalement réussi. Si les cinéastes parviennent assez bien à créer des atmosphères (l'arrivée dans l'île syrienne, le réveillon dans la famille montréalaise), l'entreprise est moins convaincante quand ils abordent le vrai sujet de leur film. Ce choc des cultures, cette problématique de la difficulté à s'intégrer, manque de nerf et le propos, dont nous ne remettons pas en question la pertinence, s'incarne plus dans les silences des protagonistes du triangle amoureux, comme dans les regards de la fille aînée, que dans la trame dramatique du film. Et le spectateur se retrouve dans cette drôle de position où il semble attendre, avec les cinéastes, que quelque chose se passe... Et la métaphore de la baignade nocturne et de la noyade qui s'ensuit ne rattrape pas l'affaire.



Le personnage de la mère, mémoire presque éteinte du pays d'origine et d'une époque révolue, ne suffit pas non plus à compléter le personnage trop grossièrement esquissé du fils qui transporte son île avec lui. Cet Ali mal adapté, prisonnier de ses silences, plus mou que gentil, nous choque plus qu'il ne nous trouble, les cinéastes lui opposant de surcroît une femme forte, son épouse Gabrielle, qui elle, fait face, affronte, se révolte, et toujours choisit la vie. Ce beau

personnage de femme, magistralement interprété par Julie McClemens, est assurément l'un des bons points de ce premier film et une raison suffisante pour attendre avec curiosité et attention la prochaine réalisation des cinéastes. – **Robert Daudelin**

Québec, 2013. Ré.: Samer Najari, Dominique Chila. Scé.: Samer Najari. Ph.: Pierre Mignot. Mont.: Mathieu Bouchard-Malo. Mus.: Robert Marcel Lepage, Radwan Ghazi Moumneh. Int.: Fanny Mallette, Julie McClemens, Ramzi Choukair. 105 minutes. Dist.: FunFilms.

Occultisme et champignons magiques

par Alexandre Fontaine Rousseau

Expérience psychédélique sur fond de drame historique, film d'horreur lysergique évoquant par moments les codes du western spaghetti, *A Field In England* oscille entre les genres et les registres de manière déroutante, menaçant constamment de perdre l'équilibre tant il multiplie les ruptures de ton audacieuses et les pirouettes formelles imprévues. Pourtant, c'est une étrange cohérence esthétique qui se dégage de ce glorieux chaos qu'orchestre, avec un habile mélange de maîtrise et d'abandon, le cinéaste anglais Ben Wheatley. Comme si, à force de se remettre en question de l'intérieur, son film arrivait à saborder définitivement les appréhensions du spectateur et à déjouer toutes les attentes possibles pour imposer avec brio sa propre logique iconoclaste. Ici, la familiarité n'engendre pas la familiarité; elle exacerbe l'étonnement, chaque élément « conventionnel » accentuant l'impression que plus rien autour n'est à sa place habituelle.

Certes, le film de Wheatley s'inscrit, pour peu que l'on veuille bien élargir un brin nos horizons référentiels, dans ce qu'il convient d'appeler une bonne vieille tradition cinématographique anglaise. Évoquant le souvenir du classique hérétique de Ken Russell *The Devils*, le folklore occulte du méconnu *The Blood on Satan's Claw* de Piers Haggard ou encore l'éclectisme insubordonné du *Wicker Man* de Robin Hardy, *A Field In England* semble en effet surgir de cet âge d'or lointain où le cinéma d'horreur britannique, glorieusement excentrique, canalisait l'héritage païen des terres d'Albion. Cette étrange histoire d'alchimistes se déroulant lors de la première révolution anglaise s'avère une espiègle petite diablerie, un sortilège rusé dont l'ingéniosité possède un certain charme malveillant. Mais c'est surtout un film « de genre » qui ne conçoit pas cette affiliation comme une limitation. Au contraire, le genre implique ici une liberté dérangée, tandis que la violence et la cruauté canalisent en un faisceau concentré de créativité débridée le déploiement d'une énergie primaire qui menace de percer l'écran à tout moment.



A Field In England, s'il évoque bel et bien le cinéma d'une autre époque, n'est pourtant pas un simple hommage nostalgique ou bêtement déférent à l'égard de quoi que ce soit. Une atmosphère délicieusement délétère plane sur l'ensemble. Mais, au-delà de la vulgarité et de cette insalubrité qu'il cultive avec un malin plaisir, c'est sur le plan de la mise en scène elle-même que le réalisateur cherche à s'éloigner des canons esthétiques du drame historique qu'il déconstruit avec verve. Ponctuant son film de tableaux grotesques, méticuleusement composés, au sein desquels les acteurs prennent la pose tant bien que mal, pétrifiés dans des positions souvent ridicules qu'ils tiennent durant de longs instants, l'auteur fait constamment preuve d'une insolence réjouissante.

Si son film se soumet d'une quelconque manière à une certaine orthodoxie de genre, c'est sur le plan de l'efficacité. Dans un premier temps, *A Field In England* instaure les bases d'un huis clos à ciel ouvert, délimitant de manière abstraite un espace anxigène où s'établissent les divers rapports de force qui dicteront le déroulement de la seconde partie du film. Au fil d'un long dialogue, les personnages se divisent par classes sociales, créent des factions qui seront finalement ébranlées lorsque la tension montera d'un cran. Fin stratège, Wheatley s'assure de fournir des bases solides à son récit avant de tout faire sauter, la précision de cette fondation permettant

à la structure de résister à l'ouragan qui, par-delà la ligne d'horizon, se prépare sournoisement à déferler sur le film... Les signes avant-coureurs de la tempête se multiplient, comme de subtiles fissures qui viennent saper le précaire équilibre mis en place.

Puis, c'est l'explosion. L'image, d'abord parcourue d'infimes spasmes et d'ondulations microscopiques, éclate puis se recompose en mille effets kaléidoscopiques qui provoquent un troublant vertige chez le spectateur, subitement désarçonné. L'œil secoué par ce tressaillement infini s'accroche tant bien que mal à l'hypnotisant mouvement des herbes caressées par le vent, tandis que les personnages s'affrontent au cours d'un ultime duel carburant à la psilocybine et à la paranoïa. La nature, altérée par les hallucinations, se révèle tour à tour menaçante et merveilleuse, dominant ce spectacle de sa grandeur amplifiée par nos sens décuplés. Extravagante, cette conclusion confirme l'audace de ce film fauché, à l'esthétique radicale, qui rappelle le potentiel d'invention ésotérique que possède le cinéma de genre, pour peu qu'il embrasse totalement la folie de ses thèmes de prédilection, et l'étrangeté de ses lieux communs. ■

Grande-Bretagne, 2013. Ré.: Ben Wheatley. Scé. et mont.: Amy Jump et Ben Wheatley. Ph.: Laurie Rose. Int.: Julian Barratt, Peter Ferdinando, Michael Smiley, Richard Glover, Reece Shearsmith, Ryan Pope. 91 minutes.

Présenté au Festival du nouveau cinéma 2013.

Au royaume des illusions

par Philippe Gajan

Certainement l'une des propositions les plus stimulantes de l'année, **The Congress**, film d'ouverture des Sommets du cinéma d'animation, avait tout pour intriguer. À commencer par cette rencontre entre le cinéaste de **Valse avec Bashir** et l'écrivain de science-fiction Stanislas Lem. Sans compter cette rumeur insistante selon laquelle Ari Folman souhaitait rendre hommage aux Frères Fleischer. Du massacre de Sabra et Chatila à Betty Boop, le grand écart semblait pour le moins improbable. Et pourtant... la force de Folman est justement de brouiller les pistes, d'amalgamer le réel et l'illusion, mais surtout de faire de cet amalgame à la fois le sujet et la forme de son film.

Ou plutôt les sujets et les formes. Dans la première partie, en prise de vue réelle, Robin Wright incarne... Robin Wright, une actrice déchue face à un pacte faustien : si elle accepte de se faire scanner et de ne plus jamais apparaître à l'écran, laissant désormais toute la place à son avatar en 3D, alors seulement son avenir financier et celui de son fils seront assurés. Un pacte faustien d'emblée perdant puisqu'elle vend son âme (entendre ici le droit de disposer de sa propre image) à la société Miramound, mais que c'est son image qui ne vieillira jamais.

On s'attend dès lors à une peinture au vitriol de Hollywood et du néo-libéralisme. Et c'est effectivement ce qui nous est servi dans un premier temps. C'est plutôt réussi, notamment grâce à une remarquable Robin Wright. Mais le projet que caresse le cinéaste est beaucoup plus ambitieux et dépasse, de loin, la simple critique sociale ou les éternelles réflexions sur l'usine à rêves, la poursuite du bonheur ou encore le corps numérique.

Dans la seconde partie, on retrouve Robin Wright 20 ans plus tard, alors qu'elle part renouveler son contrat. Invitée au Congrès de futurologie par la firme Miramound-Nagasaki, devenue une importante compagnie pharmaceutique, elle franchit une frontière immatérielle et bascule dans le monde de l'animation. Son corps n'est plus celui du début, scanné sous toutes ses coutures, mais un dessin animé. Et c'est à



ce moment que le film prend son envol, puisque tout est possible au royaume des «toons». Des «toons» aux rondeurs toutes «fleischeriennes» qui déambulent dans un décor digne de Satoshi Kon. Robin croise alors des personnages qui se transforment constamment en absorbant des drogues multicolores. Nous ne sommes plus face à l'usine à rêves mais bien à l'intérieur de cette usine. Le pari fou de Folman est de nous faire traverser l'écran, de nous immerger dans un monde de fantasmes où le «bonheur», qui consiste ici à se transformer en la «star» de notre choix (qui Marilyn, qui Clark Gable, qui Tom Cruise ou... Robin Wright), est à portée de tous, et s'atteint simplement en avalant une boisson scellée dans une éprouvette. À ce moment précis, **The Congress** ressemble à un «party» auquel même Andy Warhol n'aurait pas osé rêver! Las, le bonheur est superficiel, un paradis artificiel baudelairien, et la révolte gronde...

Et nous n'en sommes toujours qu'à la prémisse... Il devient alors une sorte de démonstration mathématico-philosophique sans but ni fondement, une démonstration issue du cerveau enfiévré d'un savant fou. Foisonnant, tant dans les méandres de son récit que dans chacun de ses cadres, **The Congress** ne s'arrête sur aucune idée reçue. Au contraire, il les traverse toutes, les recycle, les porte aux nues pour ensuite les rejeter comme de vulgaires brouillons,

nous entraînant dans un récit haletant. Dans un énième rebondissement, lors d'une énième bifurcation, Robin redevenue Wright, sans doute des années plus tard – car à ce stade, on a perdu le fil du temps depuis longtemps –, revient dans la «vie réelle». Elle y croise une humanité déchue, qui erre en haillons dans les ruines d'une splendeur passée. Une poignée de barons de la drogue «permet» aux hommes et aux femmes d'échapper à leur misérable condition en se rêvant dans un monde meilleur, les confinant à un état d'esclavage absolu. Ces barons vivent dans une sorte de bunker et forment une aristocratie assiégée par des images d'apocalypse (n'oublions pas que le roman de Lem date des années 1970, riches en dystopies de toutes sortes). Ceux qui ont précipité l'homme dans l'hébétude n'ont d'autre choix dorénavant que d'attendre le moment où, à leur tour, ils basculeront eux aussi dans ce cauchemar qu'ils ont contribué à créer. À ce moment oui, il devient clair que ce maelström d'images et d'idées est une critique survitaminée du néo-libéralisme, mais également une réflexion formidable sur les choix que doit faire l'humanité et sur les illusions qui la bercent. ²⁴

Israël, Allemagne, Pologne, Luxembourg, France, Belgique. 2013. Ré., scé.: Ari Folman d'après *Le congrès de futurologie* de Stanislas Lem. Ph.: Michal Englert. Mont.: Nili Feller. Mus.: Max Richter. Int.: Robin Wright, Harvey Keitel, Jon Hamm, Paul Giamatti, Danny Huston. 122 minutes. Couleur et n&b.

Native de la Côte-Nord, Nadine Beudet a le territoire chevillé au corps. Comme ses personnages pourtant venus d'ailleurs qui ont contribué à écrire notre histoire et à habiter le paysage abitibien. Un paysage de mines façonné par l'homme, et notamment par les Européens de l'Est installés ici depuis près d'un siècle. **Le cosaque et la gitane** rend hommage à ces bâtisseurs méconnus, trop souvent oubliés. Les échos de leur enracinement nous parviennent par la voix du Père Lev Chayka, Ukrainien d'origine, qui s'efforce de maintenir la foi vivante dans plusieurs paroisses désertées tout en veillant à la transmission d'une mémoire collective, et Régine Gabrysz, une belle Russe à l'enfance dévastée par la guerre, entretenant le souvenir des morts qui reviennent sans cesse la hanter. Ici, les disparus habitent les consciences et le paysage. Ils sont partout, jusque dans l'évocation du camp de détention de Spirit Lake où s'entassaient les immigrants en provenance d'Autriche, assimilés alors à l'ennemi de la Première Guerre mondiale. Avec force documents d'archives et une bande son aux réverbérations assourdies, le passé resurgit.

Mais, au-delà de ce traitement somme toute classique qui avance par petites touches, le film est aussi, et surtout, ailleurs : dans un entre-deux douloureux où s'inscrivent à la fois la perte irréversible de l'exil et l'inscription d'une altérité entre le proche et le lointain. Nadine Beudet capte cet espace nomade où les cultures se croisent, les temporalités s'interpénètrent, où l'obsession de la trace, la nécessité d'inventaire (le plan est souvent saturé d'objets)



se cultive pour cimenter une histoire éparse. Le film exorcise ainsi le morcellement et fusionne les lieux intérieurs et géographiques. Chants et musiques sacrés, voix de femmes, plans de nature à la frontière entre deux mondes poreux (le Bois de bouleaux comme chez Andrzej Wajda) : par un entrelacs de sensations, tout donne à voir le pays intériorisé. Une émouvante façon pour la cinéaste d'inclure l'Autre dans un paysage commun. En incarnant un lieu au-delà de la « cassure mentale » de l'exil qu'évoquait l'écrivain Émile Olivier, **Le cosaque et la gitane** résonne comme une promenade éternelle entre l'ici et l'ailleurs. – **Gérard Grugeau**

Québec, 2013. Ré. et scé. : Nadine Beudet. Ph. : Christian M. Fournier. Mont. : René Roberge. Son : Claude Beaugrand. Mus. : Charles Papasoff. Prod. : Les vues du fleuve. Dist. : Les Films du 3 mars.

Ba nôï (Grand-maman) de Khoa Lê

Déjà chaleureusement accueilli (deux projections à guichets fermés aux RIDM, prix à Nyon et à Toronto), le beau film de Khoa Lê charme et séduit sans qu'on comprenne immédiatement pourquoi. Il y a bien sûr la personnalité de cette grand-mère de 93 ans que le cinéaste va retrouver dans son Viêt Nam natal ; il y a même un certain exotisme que l'on croyait disparu du cinéma depuis que la télé en fait son pain quotidien ; mais il y a surtout une fascination qui se dégage de l'image, de la plastique du film où vidéo et cinéma se marient magnifiquement. Khoa Lê connaît bien ses outils, c'est le moins qu'on puisse dire.



Fréquentant au besoin les fantômes de l'oncle Boonmee, la grand-mère de Khoa Lê grignote tout le temps, intervient à tout propos dans la conversation, a des avis sur tout, notamment sur l'avenir de son petit-fils cinéaste. Portrait plein d'humour d'une vieille dame aussi pétillante que touchante, **Ba nôï**, par une curieuse alchimie, devient aussi le portrait de celui qui filme (ce que reconnaît volontiers le cinéaste) et qu'interpelle sa grand-mère.

Alors qu'il aurait pu n'être qu'une délicieuse « vignette », le film, par la magie de son écriture, devient une sorte de poème pour ma grand-mère : au long plan d'ouverture qui nous propose de bien regarder la vieille dame, succède une savante mise en images où reflets et surimpressions traduisent harmonieusement le discours et l'imaginaire de cette femme qui survit à son mari depuis 36 ans, et qui ambitionne de lui survivre encore longtemps.

Par ailleurs film de famille, au sens le plus précieux du terme, **Ba nôï** nous permet d'accompagner le cinéaste chez les siens à l'occasion du Nouvel An vietnamien, un voyage riche d'émotions, de surprises aussi, et qui abolit les frontières par la seule vertu d'une caméra qui sait être là au bon moment, discrète, sensible et attentive à tout ce qui fait la vie. – **Robert Daudelin**

Québec, 2013. Scé. Et réal. : Khoa Lê. Ph. : Mathieu Laverdière. Mont. : Isabelle Darbeau. Son : Maxime Dumesnil. Mus. : Gabriel Dharmoo, Marie-Hélène L. Delorme. Prod. : Picbois Productions (Karine Dubois). Dist. : Les films du 3 mars.

Prix meilleur espoir Québec/Canada des RIDM 2013.

Sortie prévue : 31 janvier 2014.

TANGENTE

Laboratoire de mouvements contemporains

SAISON DE DANSE INDISCIPLINÉE 2013-2014



tangente.qc.ca

REG
22 \$

ETUD
18 \$

 monumentnational

514-871-2224

La BD S'EXPOSE au Musée

15 ARTISTES DE LA PASTÈQUE
INSPIRÉS PAR LA COLLECTION

6 NOVEMBRE 2013 — 30 MARS 2014

ENTRÉE GRATUITE
EN TOUT TEMPS



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

mbam.qc.ca/lapasteque
LA PASTÈQUE

