

ETC



Vidéoréalité, une initiation médiatique

Vidéo et oralité, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa. Du 10 décembre 1992 au 28 février 1993

Joanne Lalonde and Philippe Sohet

Number 22, May–August 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36059ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lalonde, J. & Sohet, P. (1993). Review of [Vidéoréalité, une initiation médiatique / *Vidéo et oralité*, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa. Du 10 décembre 1992 au 28 février 1993]. *ETC*, (22), 26–28.

VIDÉORALITÉ, UNE INITIATION MÉDIATIQUE

Vidéo et oralité, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.
Du 10 décembre 1992 au 28 février 1993

L'exposition *Vidéo et oralité*, mise sur pied par le Musée des Beaux-Arts du Canada, présentait une douzaine d'œuvres regroupées sous la bannière de la tradition orale en vidéo, reconnaissant ainsi avec justesse un genre important et même fondateur de l'art vidéographique.

La « vidéoralité » implique plus que la simple oralité, plus que le son de la voix qui raconte. On pourrait la comprendre comme la fonction de l'oralité dans la communication, la trace indicielle d'une voix qui nous renvoie toujours à un sujet, évoque toujours un corps. La voix ainsi comprise comme « indice » ou « trace » trouverait son pendant vidéographique dans une autre parole, celle du regard marqué, du monologue en temps réel qui s'adresse à la caméra.

Les douze œuvres vidéographiques choisies par le conservateur Jean Gagnon ont en commun la volonté de raconter une histoire devant la caméra et l'impression qui se dégage de l'ensemble est celle d'un rituel d'initiation médiatique. Nous proposons d'étudier quelques-unes de ces œuvres dans cette perspective, où le médium vidéo se présente comme une série d'obstacles que le spectateur doit franchir pour arriver au message.

Oralité ou la parole du corps

Dans *A Very Personal Story* (1974) Lisa Steele commence son récit par la fin. Elle nous annonce d'entrée de jeu la mort de sa mère et nous convie à revivre avec elle les événements qui ont précédé la découverte du corps. Elle raconte son histoire d'un ton neutre, sans épargner les menus détails.

Comme il n'y a pas de suspens au déroulement de l'histoire, puisque nous connaissons la fin, l'accent est plutôt mis sur l'aspect personnel de la situation, sur les réactions et attitudes de Lisa. Une confession que l'artiste enregistre en temps réel, sans montage, pour donner une aura de crédibilité et de sincérité à ses propos médiatisés. Lisa Steele sait être touchante, sympathique. Elle se présente dans un cadre d'innocence, dénudée, sincère. Mais le spectateur sait que l'artiste lui ment, comprend tout de suite le leurre que représente le message, leurre qui réside justement dans la contradiction entre le discours verbal et le langage corporel de Steele.

Le discours verbal épouse tout à fait le cadre de neutralité choisi par l'artiste pour l'organisation de son image. Steele est cadrée en gros plan, la caméra ne bouge

pas et nous présente un seul angle à la scène. On la devine nue, du moins jusqu'aux épaules. Elle interpelle le spectateur, par l'adresse directe du regard caméra, et semble privilégier une communication de type personnel, presque intime. Son ton est toujours égal et elle insiste sur le calme, l'indifférence apparente avec laquelle elle a vécu l'événement. « I looked at her... I touched her face... It wasn't hard... She was cold... I wasn't afraid... » Elle poursuit son récit, se décrivant presque comme la protagoniste d'une histoire qui lui est étrangère. Telle une héroïne d'un scénario à saveur policière, elle vérifie la mort de sa mère en prenant son pouls et en lui plaçant un petit miroir sous le nez pour constater l'absence de souffle. « I look a lot of T.V. » confie-t-elle. Elle dit « I » mais elle pourrait aussi bien dire « she ». On comprend le « je » ici comme étant plat, quasi neutralisé par le ton où on ne sent percer aucune émotion. L'aveu ne réside pas dans l'emploi du pronom.

C'est plutôt l'expression gestuelle de l'artiste qui rompt la neutralité du récit. L'économie des gestes est d'autant plus signifiante. Par un jeu de mains qui ponctuera toute son histoire, Lisa Steele trahit la nervosité qui l'anime lors de la narration d'un événement que le spectateur appréhende comme devant nécessairement être douloureux. Les mains de l'artiste occupent graduellement tout l'espace visuel du vidéogramme. Elles bougent sans cesse, se tortillent, contrastent étonnamment avec l'apparente placidité de la jeune femme. Elles représentent le nœud du vidéogramme, pointant pour le spectateur les dilemmes et difficultés de l'autobiographie.

Les mains servent ainsi d'écrans multiples, écran de projections des émotions volontairement aplanies par le récit de l'artiste, écran de protection entre Steele et les spectateurs, masquant tantôt les yeux, tantôt la bouche de l'artiste. Évidence du leurre dont nous parlions précédemment, le corps de son côté ne saurait mentir.

Poursuivant cette logique, le vidéogramme de Mona Hatoum, *Measures of Distance* (1988) multiplie pour sa part les écrans. Une voix à distance, décorporalisée, incarne et symbolise la séparation d'une mère et sa fille vivant à l'étranger.

La distance dont il est question ici revêt plusieurs allures. Distance physique, la terre étrangère où par la voix de la mère on sent la fille à la recherche de ses racines. Distance culturelle, parler d'exil n'est pas une chose simple, choc de cultures semblant incompatibles, s'incarnant dans les rapports tendus entre le féminin et le masculin, la fille et la mère excluent le père de leurs tentatives de



Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988.

rapprochement, lui cachent leur complicité. Barrière de la langue pour nous spectateurs, la correspondance de la mère en arabe sera traduite par la fille, mais la langue étrangère conserve ici un aspect matériel, la calligraphie arabe occupant toujours le premier plan de l'image. Finalement, la maturation de la fille qui, devenue adulte, tente de cerner la sexualité de sa mère, lui demandant de jouer pour elle son rôle de femme amante en la photographiant nue, et qui consomme ainsi définitivement la séparation avec la mère génitrice, le « bon sein » que l'on retrouve dans le vocabulaire de Mélanie Klein ¹.

La vraie parole, c'est le son

Dans un autre de ses vidéogrammes présentés à l'exposition, *The Ballad of Dan Peoples* (1976), Steele s'interroge sur le rôle de la tradition orale dans le patrimoine des souvenirs personnels. « La bande... s'intéresse davantage au mode de transmission et de perpétuation des souvenirs qu'aux détails de la narration quelle qu'elle soit » ². En effet, le contenu des histoires racontées par Steele est plutôt confus. Le débit de la voix est très rapide et l'artiste saute d'une anecdote à l'autre où les souvenirs de son grand-père sont racontés pêle-mêle comme une plainte, une litanie du passé. Lisa Steele, le corps face à la caméra mais le regard fuyant, se berce tout au long de son étrange prière, en tenant à la hauteur de son sexe un portrait photographique ancien d'un homme qu'on imagine être son grand-père, ou encore le Dan dont il est question dans le titre.

Steele fait de son vidéogramme une mélopée où le sens se dérobe sous le rythme. Le vrai discours est dans le rythme et non la parole, dans l'oral et non le parlé. Si on admet ainsi avec elle que le sens de la bande vidéo réside

dans la manière de raconter, plutôt que dans le contenu lui-même ³, alors la présence de la photographie devient une clé, un désignateur de sens qui situe le dessein de l'artiste.

La tradition orale devra alors être considérée ici comme une trace de l'histoire au même titre que la photo est empreinte du passé. Le témoignage de Steele est double. Il revendique l'oralité comme matériau mémoriel incontournable, plus fragile encore que l'image. Le spectateur comprendra ainsi qu'on lui parle de l'œuvre de la représentation, et non du contraire.

Pouvoirs et pièges de la parole

Parmi les nombreux pièges de la parole, figure celui de détruire son propre élocuteur. Dans la bande de Richard Serra, *Boomerang* (1974), le « dire » perturbe le vivre et gruge le réel. Ce vidéo emblématique (soulignons ici l'opportunité pour le spectateur de voir un « classique » de l'histoire de l'art vidéo) fait du temps un matériau ⁴.

Une femme se place face à une caméra qui la cadre en gros plan sous un éclairage violent. Elle porte des écouteurs lui renvoyant avec un léger délai ses propres paroles. Elle nous raconte son expérience, c'est-à-dire son exposition à un éclairage dur et au son qui lui est retourné comme un boomerang, et l'influence qu'ont ces effets sur son élocution, son attitude et plus globalement sur sa pensée. Le spectateur assiste à une expérience qui défie celle habituelle qu'il peut avoir du médium, à travers la déviation du son et par conséquent celles du temps et de l'espace.

Le propos est celui de l'immatérialité du message vidéo, qui n'habite au fond qu'un espace représentatif. Serra nous le présente comme un insaisissable écho qui

prend sa dimension sensible chez qui accepte d'en faire l'expérience. L'expérience « en direct » (même les prises ratées sont présentées) de cette femme qui nous raconte comment elle vit l'épaisseur du temps provoquée par l'écho sonore, nous parle aussi de notre position de spectateur et de la vidéo comme acte de réflexion, répétition et représentation.

L'éclairage violent auquel est soumise la comédienne accentue le processus de réification de son visage, la transformation de la réflexion de son image en pure énergie lumineuse. Son élocution, rendue laborieuse par le délai médiatique, ralentit sa pensée. Elle dit avoir la sensation d'être ailleurs, confuse, piégée dans son espace physique et sonore. Les mots lui sont arrachés, lui reviennent et nous reviennent comme des objets du monde qui lui sont étrangers. « You are earring and seeing a world of double reflection and refraction » nous avoue-t-elle.

Dans le même esprit mais à un niveau plus politique, l'installation *La salle du conseil* (1987) de Muntadas, est une allégorie de la tradition orale en télévision et du pouvoir abusif qui parfois en découle. Elle est constituée d'une part de treize tableaux représentant des personnalités médiatiques (Khomeiny, Jean-Paul II, Jimmy Swaggart, Oral Roberts, Pat Robertson) dont les pouvoirs se fondent, on le devine, sur le langage et, d'autre part, d'une table de conseil prête à accueillir chacun de ces membres d'une élite de la sentence.

Faut-il s'étonner alors que la présidence de ce conseil pour le moins hétérogène soit occupée par le médium télévision, symbolisé ici par 13 mini moniteurs vidéo remplaçant les bouches de nos prêcheurs modernes. « Ainsi sont marquées l'oralité de la télévision et l'utilisation particulière du langage dans une rhétorique du pouvoir, que Muntadas met en lumière par des mots-clés apparaissant sur les écrans, construisant ainsi un lexique liant le pouvoir, la religion et les médias »⁵.

Le spectateur est vraisemblablement l'otage de cette installation. Il n'a pas accès à la table du conseil, un réseau de fils électriques menaçants l'empêchent même d'y toucher. Il est dans le noir, entouré et écrasé par la présence des tableaux de prédicateurs auxquels il ne peut répondre, comme il ne peut répondre à la télévision qui l'interpelle ouvertement, le prend quotidiennement à témoin d'événements et de discours sur lesquels il n'a aucun contrôle. Le droit à l'information est passé du droit de dire au droit d'entendre⁶. Notre seule rôle est d'écouter, notre seule défense est de renvoyer les différentes paroles les unes aux autres.



Lisa Steele, *The Ballad of Dan Peoples*, 1976.

Que l'œuvre de Muntadas ait une connotation politique, interrogeant du même coup les espaces publics et privés, cela saute aux yeux. L'artiste, en choisissant le moniteur vidéo comme symbole

de la parole et non plus symbole du regard du spectateur, situe son propos sur le plan des modes de production des discours télévisuels, et en ce sens sa démarche s'apparente également à celle de Lisa Steele dans le vidéogramme *The ballad of Dan peoples*. L'échelle est bien sûr différente, nous ne sommes plus dans la dimension personnelle des souvenirs, mais dans un espace public où le regard individuel devient quantité négligeable. À moins justement que ce regard ne soit initié par son parcours des interférences médiatiques, faisant ainsi un clin d'œil à ces prédicateurs aux bouches béantes, figés dans leur image.

L'éventail de 20 ans de pratiques vidéo, nord-américaines pour la plupart, donné jusqu'au 28 février au Musée des Beaux-Arts du Canada, permet de constater à quel point il est dans la tradition de la vidéo de raconter des histoires et confirme encore une fois la place active des femmes dans ce milieu. Histoires personnelles ou sociales, histoires vraies ou fausses, aux rythmes excessifs allant de l'infiniment lent aux plans rapides à peine perceptibles, la vidéo excelle, on le devine, dans l'art de raconter sa propre histoire.

Comme l'avait déjà fait remarquer Umberto Eco à propos de la télévision⁷, le médium parle ici surtout de lui-même et du contact qu'il entretient avec les spectateurs. Ce contact passe nécessairement par la tradition orale propre au médium, sa « vidéoralité », constituant ainsi l'enjeu des œuvres représentées.

JOANNE LALONDE ET PHILIPPE SOHET

NOTES

- MILLARIE KLEIN ET JEAN RIVIÈRE, L'ANALYSE ET LA MAIN : LE BESOIN DE RÉPARATION : ÉTUDE PSYCHANALYTIQUE, PARIS, PAYOT, PETITE BIBLIOTHÈQUE #112, 1968.
- PROPOS DE LISA STEELE REPRODUITS DANS 4 HEURES AND 38 MINUTES, VIDÉOGRAMMES BY LISA STEELE AND KIM TOMICH, TORONTO, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO, 1989, P. 36, CITÉS PAR JEAN GAGNON, VIDÉO ET ORALITÉ, OTTAWA, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, 1992, P. 17.
- NOTONS QUE CETTE DISTINCTION N'EST BIEN ENTENDU PERTINENTE QU'À DES FINS D'ANALYSE THÉORIQUE, LE "MESSAGE" OU ENCORE L' "EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE" DU SPECTATEUR SE FASANT DE MANIÈRE GLOBALE, DANS UN MOUVEMENT D'ENSEMBLE QUI NE SAURAIT SÉPARER ÉNONCIATION-ÉNONCÉ, SIGNIFIANT-SIGNIFIÉ.
- VOIR À CE SUIET "J.V. BOUDRIEU/PARC L'AGENCE AMYGOSSON", P. SOHET, REVUE DÉJÀ, NO. 46, HYV. 1986.
- JEAN GAGNON, OP. CIT., P. 14.
- VOIR SUR LE SUIET JURGEN HABERMAS, L'ESPACE PUBLIC : ARCHÉOLOGIE DE LA PUBLICITÉ COMME DIMENSION CONSTITUTIVE DE LA SOCIÉTÉ BOURGEOISE, PARIS, PAYOT, 1978, 324 P.
- UMBERTO ECO, LA GUERRE DU FAUX, PARIS, P.U.F., 1987, 381 P., AUSSI EN LIVRE DE POCHES #4064, COLL. BIBLIU ESSAIS.