

Vidéo 84

Vidéo 84 / Rencontres Vidéo Internationales de Montréal Du 24 septembre au 4 octobre 1984

René Blouin

Volume 29, Number 118, March–Spring 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54159ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

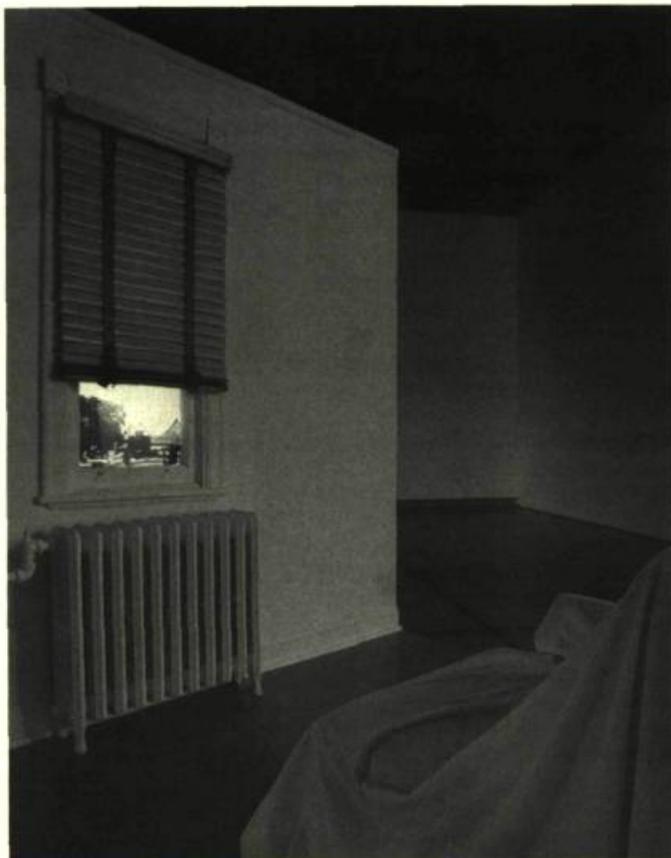
Cite this article

Blouin, R. (1985). Vidéo 84 / Vidéo 84 / Rencontres Vidéo Internationales de Montréal Du 24 septembre au 4 octobre 1984. *Vie des arts*, 29(118), 24–27.

L'automne dernier, Vidéo 84/Rencontres Vidéo Internationales de Montréal réunissait, pour la première fois au Québec, des artistes, des artisans, des distributeurs et des théoriciens de l'art vidéo venus de onze pays.

Vidéo 84

René BLOUIN



1. Barbara STEINMAN
Chambres à louer.
(Phot. Marc Cramer)

2. Miguel RAYMOND
Plate-forme vidéo, 1984.
(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)



vidéo 84 - Rencontres vidéo internationales de Montréal réunissait pour la première fois au Québec¹ des artistes, des artisans, des distributeurs et des

théoriciens de l'art vidéo venus de onze pays. Conçues et organisées par Andrée Duchaine appuyée par une équipe de collaborateurs, les Rencontres s'articulaient autour de quatre pôles d'activité. Une impressionnante exposition comptant dix-huit œuvres d'installation vidéo réparties en huit lieux différents à travers la ville, un festival rassemblant cent quarante et une bandes sélectionnées parmi les productions indépendantes récentes de chacun des pays participants et un colloque où les intervenants des divers pays se sont penchés sur les aspects théoriques de la description dans l'art vidéo. Le quatrième pôle sera complété avec une publication prévue pour le printemps. On y retrouvera des textes traçant l'histoire de la vidéo dans chacun des pays participants, la version écrite des conférences prononcées lors du colloque et une information sur les installations et les bandes mises en vedette lors de l'exposition et du festival. Les manifestations internationales d'art vidéo se multiplient depuis déjà plusieurs années. De San Francisco à Locarno, où se tiennent désormais des festivals ponctuels, les événements se succèdent d'ailleurs à un bon rythme. Délaissant la formule du festival traditionnel, Vidéo 84 avait pour objectif de faire le point sur la situation actuelle de l'art vidéo. Considérant la fertilité et la vigueur de ce champ de création au cours, surtout, des dernières années, le défi était de taille. L'originalité de l'événement montréalais aura donc été l'orientation théorique de son colloque, son projet de publication et surtout son ambitieuse exposition. Sans passer en revue toutes les œuvres qu'on y présentait, nous allons en parcourir ici quelques-unes en tant que symptômes des diverses approches explorées dans la pratique de cette nouvelle forme de création.

Évolution de la notion de sculpture et de l'œuvre d'environnement, du théâtre (parfois de l'opéra), l'œuvre d'installation s'appuie sur la mise en scène d'éléments porteurs de charges narratives à l'intérieur d'une aire donnée, conceptuelle ou physique. Mode privilégié par un grand nombre de jeunes artistes depuis le début des années soixante-dix, la démarche d'installation s'enracine dans les formidables assauts contre la notion d'objet monolithique lancés d'abord par des artistes comme Duchamp, au



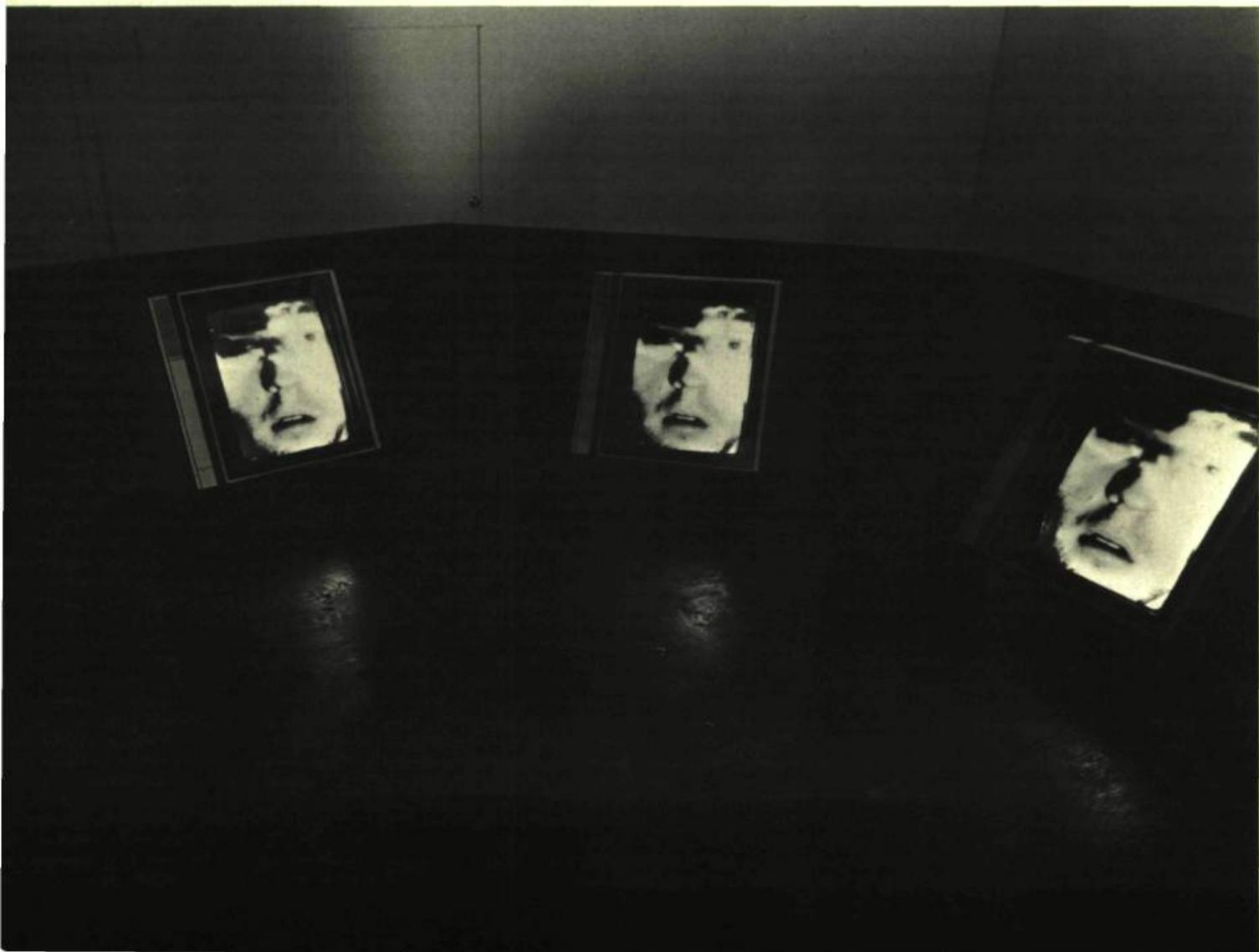
début du siècle, et poursuivis, plus tard, par des artistes tels Rauchenberg dans ses travaux datant de la seconde moitié des années cinquante. (La problématique de l'œuvre d'installation et son évolution dans l'histoire de l'art sont éminemment plus complexes. Les deux cas cités ici ne constituent que deux des paramètres de son continuum évolutif.) Au début des années soixante, la technologie vidéo vient se greffer sur cette démarche. On ne saurait parler d'installation vidéo sans tenir compte du travail de Nam June Paik, un jeune artiste d'origine coréenne dont le nom est désormais indissociable du terme art vidéo. En 1963, lors d'un événement du Groupe Fluxus tenu à la Galerie Parnass, à Wuppertal, en RFA, Exposition of Music-Electronic Television, Paik introduisait pour la première fois dans son travail un écran cathodique livrant des images électroniques. Il propulsait du coup une toute nouvelle gamme de références dans l'arène de l'art. Alliant l'humour à l'ingéniosité, Paik poursuit depuis une investigation qui nous a donné un impressionnant corpus de travaux; fort bien documentés aujourd'hui, notamment par le conservateur allemand Wulf Herzogenrath². L'intégration de la tech-

nologie vidéo à des œuvres d'installation constitue un champ d'investissement important surtout depuis une quinzaine d'années.

Les œuvres regroupées dans l'exposition de Vidéo 84, à l'exception de celle de Paik à la Galerie Esperanza, étaient toutes des créations nouvelles. Bien que la vidéo fasse partie du paysage de chacune de ces œuvres, elle y remplit néanmoins divers types de fonction selon les stratégies qui la mettent en jeu pour traduire les préoccupations de chaque artiste. Ainsi, elle servira tantôt d'outil d'observation et de distanciation, de moyen d'interjection référentielle ou poétique, de mémoire synthétique, ou encore dans d'autres cas, elle contribuera à un ensemble de conditions climatiques plus formelles constituant le point de condensation de l'œuvre.

Dans *Exposé*, 1984, présentée au Musée d'Art Contemporain, le Groupe torontois General Idea utilise des dispositifs de surveillance vidéo en circuit fermé. Installées dans trois lieux spécifiques du Musée, les caméras observent des points fixes. Les images livrées par les moniteurs le sont aussi. La moindre astuce permettra au spectateur de réaliser qu'aucune de ses interférences ne viendra troubler les vues

de l'espace offertes sur les moniteurs. Les images sont donc préenregistrées bien que simulées comme prises en direct. General Idea met ainsi à nu le théâtre obèse des dispositifs de surveillance qui hantent désormais nos comportements. En s'appropriant trois lieux spécifiques du Musée: les cimaises du café, l'escalier principal et une salle de toilette, les artistes pointent vers trois aires principales de surveillance dans le quotidien: la propriété (les œuvres au mur du café), l'accès au lieu public (l'escalier) et l'intimité (la salle de toilette). De son côté, l'artiste japonais Keigo Yamamoto se sert de la technologie vidéo comme outil d'observation et de perception, de distanciation par rapport à cette perception. *Between Sound and Sound No. 1*, 1984, présentée aussi au Musée d'Art Contemporain, fait appel à deux moniteurs superposés et reliés à un dispositif d'enregistrement. L'artiste et le spectateur peuvent tous deux réaliser une observation particulière du fragile écart de conscience entre le regardé et le regardeur ainsi que l'écart culturel qui les sépare. Sur un des moniteurs, on peut lire une chorégraphie, une série de jeux de pieds exécutés par l'artiste. Le spectateur est invité à répéter ces mouvements au centre



d'une plate-forme qu'observe, impassible, une caméra reliée au second moniteur. Lors de son exécution de la chorégraphie, le spectateur peut suivre simultanément les mouvements donnés à copier par Yamamoto sur un des moniteurs et sa propre performance sur l'autre. Nourrie à l'art oriental du mouvement, la chorégraphie à exécuter exige un certain contrôle de la gravité sur le corps tel que le permettent des techniques comme le taïchi. Lors de l'exécution de l'exercice, le spectateur devient immédiatement conscient de l'écart culturel qui le sépare de l'artiste. Yamamoto souligne donc les rapports de la gestuelle du corps aux différentes cultures. Les danseurs de flamenco ne frappent-ils pas le sol tandis que le danseur dans la tradition européenne du ballet se tient souvent sur la pointe des pieds et que l'acteur du théâtre nô glisse subtilement le pied sur le sol? Mais, au delà de ces différences culturelles que la technologie lui permet de cerner, Yamamoto s'intéresse à l'écart entre le regardeur et le regardé ainsi qu'au minuscule espace-temps qui émerge entre le moment où l'on perçoit une action et celui où on y répond par une autre action. Malgré sa fragilité, cet espace-temps permet l'observation de certains champs énergétiques du corps, dans le rythme et sa pause.

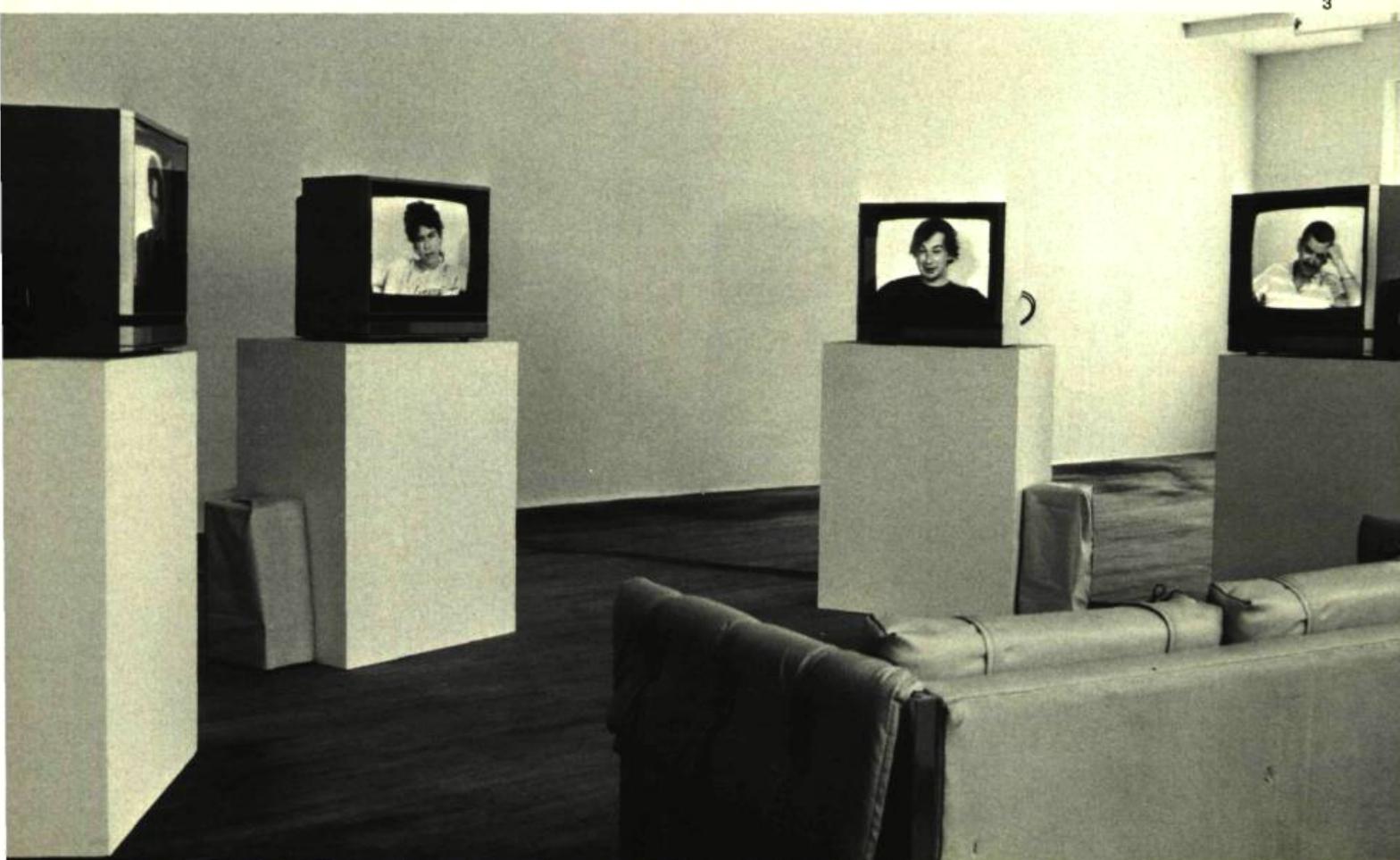
L'artiste montréalaise Barbara Steinman exposait, toujours au Musée, une

œuvre intitulée *Chambres à louer*, 1980-1984, où la vidéo agit comme moyen d'interjection poétique. Le travail se compose de deux importants modules disposés symétriquement au centre de la salle et d'une maquette/étude de ces modules. Chacun d'eux, percé d'une fenêtre ornée d'éléments architecturaux et garnie d'un store, contient un moniteur vidéo. Un fauteuil permet au spectateur de s'asseoir en face de la fenêtre, et l'ensemble du dispositif suggère l'espace d'une chambre comme on peut en louer dans certains quartiers de la ville. Espace anonyme, loué à la journée, à la semaine ou au mois, ces chambres souffrent généralement du même type de contiguïté. Au delà des limites d'une pièce, on tend toujours à inclure la vue sur l'extérieur, à travers les fenêtres, dans l'appropriation de l'espace privé contenu à l'intérieur des murs. De dire Steinman: «Comment circonscrire l'espace d'une chambre...» Les bandes présentées en système binaire sur les quatre moniteurs, de facture toute simple, sont chargées de connotations poétiques. Médiatisés par la vidéo, ces paysages urbains ou champêtres, baignant dans leur son ambiant, constituent le cœur du souffle poétique sur lequel s'appuie cette œuvre au delà de sa très séduisante mise en scène.

Tout comme Steinman, qui valorise les émanations lumineuses des moniteurs pour dramatiser l'espace de son installa-

tion, le jeune artiste Miguel Raymond – aussi de Montréal – compte sur les émanations colorées des huit moniteurs de son installation pour créer les conditions climatiques nécessaires à l'énonciation de son propos. Au centre de la salle du Musée dont la pénombre atténue les dimensions, son imposante plate-forme octogonale, sertie de moniteurs, coinçait le spectateur au milieu d'un ensemble de vecteurs visuels multidirectionnels. La bande qui circule simultanément sur tous les moniteurs se compose de trois chapitres suggérant chacun divers climats poétiques. Une composition très dense d'images surchargées de manipulations électroniques activent les pulsions visuelles. *Plate-forme vidéo*, 1984, porte toute une gamme de références à l'environnement visuel dominé par l'omniprésence de l'écran cathodique, par les images consommées à la vitesse de l'éclair. Sa structure architecturale suggère un autel sur lequel le spectateur doit monter. La topographie formée par la distribution des moniteurs en cercle se présente, comme pour un rituel; la bande surchargée d'effets qui se déroulent au rythme d'une musique aussi chargée, placent le spectateur au centre de la mythologie créée par tous ces écrans porteurs d'effets sans conséquence qui bombardent sans arrêt notre environnement visuel.

3



3. MARSHALORE, Album, 1984.

(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)

4. Nam June PAIK

Tombe de Marshall McLuhan: A TV Buddha, 1984.

5. Keigo YAMAMOTO

Between Sound & Sound, No. 1, 1984.

(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)

Enfin, à la Galerie Optica, Marshalore demande à la technologie vidéo de lui servir de mémoire synthétique. Disposés en demi-cercle en face d'un sofa où le spectateur prendra place, quatre moniteurs nous présentent des personnes qui livrent avec plus ou moins de réticence leurs souvenirs d'expériences personnelles. Un système informatisé relie ces moniteurs et entrecoupe au hasard leur récit. Cette stratégie permet de propulser la synchronicité de leurs expériences et du niveau de conscience qui en découle. Par rapport à la majorité des œuvres présentées dans l'exposition de Vidéo 84, le travail de Marshalore se démarque par sa rigoureuse ascèse visuelle. Les portraits présentés sur chaque moniteur, quelquefois intercalés de prises de vue de rayons de soleil traçant des délicats motifs géométriques sur le plancher de la Galerie (elle a servi de lieu de tournage), présentent une certaine austérité visuelle. Tout artifice a été éliminé pour permettre le meilleur rapport possible entre l'intention de l'artiste et son spectateur. Coïncé entre le témoignage du cinéma vérité, le questionnement existentiel, l'investigation du privé et le jeu du miroir, ce travail de Marshalore repose à sa manière le rapport du privé au public et soulève la question de la partialité des méthodes de communication du discours sur le soi.

En parcourant toutes les installations de cette impressionnante exposition, le spectateur aura pu expérimenter diverses méthodes d'analyse des conditions de notre culture médiatisée par des technologies telles la vidéo. Quelles que soient les stratégies préférées par les artistes qui y participaient, les fonctions spécifiques investies dans la technologie, on aura pu constater une extrême sympathie entre les intentions de chacun. Tous ces travaux s'opèrent à partir d'une réflexion sur un même objet: la culture/technologie et le fonctionnement de ses outils visuels. Les œuvres de cette réflexion exigent des conditions de lecture essentiellement différentes de nos habitudes de consommation des produits télévisuels. Au contraire de l'obésité endémique du phénomène télévisuel, ces travaux s'opèrent délicatement au sein d'une réflexion plus approfondie et plus sereine que notre habituelle consommation devant l'écran cathodique.

1. Du 24 septembre au 4 octobre 1984.

2. Voir notamment deux catalogues préparés par lui: •Fluxus-Video •Munich, Verlag/Silke/Schreiber, 1983; •Nam June Paik-Werk, 1946-1976/Musik-Fluxus-Video. Cologne, Kolnisher Kunstverein, 1977.

3. Keigo Yamamoto. Texte accompagnant son œuvre au Musée d'Art Contemporain.



4

5

