

ETC



## L'éclatement des genres

Mario Côté, *Parabole 78*, avec Louise Robert, Galerie Graff, Montréal, du 9 février au 7 mars 1991

Gabrielle Schloesser, *La manifeste et l'inconsciente*, Galerie Graff, Montréal, du 9 février au 7 mars 1991

Diane Tremblay, *L'abîme*, Galerie Graff, Montréal, du 9 février au 7 mars 1991

Suzan Vachon, *Palimpseste sentimental*, Galerie Graff, Montréal, du 9 février au 7 mars 1991

Monique Langlois

Numéro 15, été 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35974ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Langlois, M. (1991). Compte rendu de [L'éclatement des genres / Mario Côté, *Parabole 78*, avec Louise Robert, Galerie Graff, Montréal, du 9 février au 7 mars 1991 / Gabrielle Schloesser, *La manifeste et l'inconsciente*, Galerie Graff, Montréal, du 9 février au 7 mars 1991 / Diane Tremblay, *L'abîme*, Galerie Graff, Montréal, du 9 février au 7 mars 1991 / Suzan Vachon, *Palimpseste sentimental*, Galerie Graff, Montréal, du 9 février au 7 mars 1991]. *ETC*, (15), 76-79.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1991

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

## L'ÉCLATEMENT DES GENRES

Mario Côté, *Parabole 78* – avec Louise Robert, Gabrielle Schlösser, *La manifeste et l'inconsciente*. Diane Tremblay, *L'abîme*. Suzan Vachon, *Palimpseste sentimental*. Galerie Graff, Montréal, du 9 février au 7 mars 1991

Comme l'a fort bien montré Chantal duPont dans le texte accompagnant l'exposition regroupant les bandes de quatre vidéastes, la vidéo est un « art pluriel »<sup>1</sup> qui, en se jouant des limites territoriales de chaque art, questionne les frontières des arts.

Dans la continuité de cette problématique, un domaine qui pose la question de l'éclatement des limites est celui des genres artistiques. Le cas est fréquent en art vidéo et les œuvres présentées chez Graff sont la preuve que les vidéastes travaillent les genres, dans ce cas précis, l'autoportrait (Diane Tremblay et Gabrielle Schlösser), le portrait (Mario Côté) et le journal de voyage (Suzan Vachon).

Je tenterai donc de montrer comment les artistes modifient les caractéristiques particulières au genre dominant de chaque vidéogramme. Au départ, une chose est certaine, ils sont présents physiquement dans *L'abîme*, *La manifeste et l'inconsciente* et *Parabole 78* – avec Louise Robert, alors que dans *Palimpseste sentimental*, la vidéaste est présente *in absentia*, jouant le rôle de la narratrice invisible de son journal en images. On peut donc proposer qu'indépendamment de leur genre respectif, ces bandes tiennent de l'autobiographie ou de l'autoportrait.

La différence principale entre ces deux genres est que le premier est essentiellement narratif – c'est un récit de vie présenté de façon linéaire, même si la chronologie n'est pas nécessairement respectée – alors que le second s'avère un rappel de certains aspects particuliers de l'artiste, vu par lui-même, à un moment précis de sa vie.

De plus, Philippe Dubois a identifié trois moments où le genre autoportrait a travaillé la courte histoire de l'art vidéo<sup>2</sup>. Selon lui, le premier se situe au début des années soixante-dix. À cette époque le vidéaste est confronté à lui-même, c'est à dire à sa propre image, alors qu'à la fin de la décennie et au début des années quatre-vingt, il se met moins souvent en scène, passant plutôt par un relais, le langage. Quant au troisième moment, il débute à la fin des années quatre-vingt et se poursuit depuis. L'auteur se met en position de témoin,

face à des images qui représentent des savoirs du monde.

L'intérêt de ces repères historiques est indéniable, car à chaque époque identifiée correspond une conception différente de l'autoportrait. Si, au fil des ans, le genre se révèle plus « pur », les deux autres époques font voir que l'art vidéo a contribué à en élargir les limites au point d'inclure les caractéristiques d'autres genres dans sa définition. Mais est-ce toujours d'autoportrait dont il s'agit ?

Les différences entre l'autobiographie et l'autoportrait et celles entre les différentes conceptions de l'œuvre associées aux trois moments de l'histoire de l'autoportrait en art vidéo déterminent, dans l'ordre, la présentation des vidéogrammes. Cette façon de procéder vise simplement à montrer que les vidéastes contemporains travaillent les signes distinctifs de l'autoportrait indépendamment du genre initial de leur bande.

*L'abîme* de Diane Tremblay tient surtout de l'autoportrait, quoique sa forme de présentation essentiellement narrative rapproche ce vidéogramme de l'autobiographie. Le fait que l'artiste s'interroge non seulement sur ce qu'elle est aujourd'hui, mais sur ce qu'elle fait, abonde dans le même sens. Si les réponses à ces questions sont formulées au présent, et non au passé, comme c'est le cas dans une autobiographie, c'est parce qu'elle débute dans le métier.

Les lieux de tournage sont révélateurs. Il s'agit d'un chalet abandonné sur les bords d'un lac, dans lequel elle a reconstitué son atelier, et de Val-Jalbert, un village déserté depuis le début du siècle devenu par la suite un musée en plein air. On apprend ainsi qu'il sera question de deux territoires du monde des arts visuels, l'un privé, l'atelier de l'artiste ; l'autre public, le musée.

Les deux points de vue qui ressortent du vidéogramme sont reliés à ces endroits. La performance de Diane Tremblay aide à les préciser. Le premier concerne l'artiste qui doit se retirer dans son atelier comme dans une île pour produire ses œuvres. Je me réfère ici à l'isolement de l'atelier à ciel ouvert et aux événements qui se déroulent dans ce lieu ou sur un îlot. Le second est relatif au musée qui représente le moyen par excellence



Gabrielle Schloesser, *La manifeste et l'inconsciente*, 1990.

pour l'artiste de faire voir sa production. Or, ce lieu est à la fois impénétrable comme le sous-entend le titre de la bande et peu valorisé par le public en général, à en croire le choix d'un village abandonné devenu musée comme lieu de tournage. La réflexion sur le musée est moins étoffée.

Autrement, il faut avouer que la compréhension de certaines parties de l'œuvre est rendue difficile en raison de la diversité des faits et gestes de Diane Tremblay et du trop grand nombre d'objets secondaires mis en scène. Une situation complètement inversée dans *La manifeste et l'inconsciente* de Gabrielle Schloesser où l'artiste se confronte uniquement à sa propre image, sans décor ni accessoire. Elle rejoint ainsi la conception des autoportraits du premier moment repéré antérieurement.

Il s'agit d'une véritable performance, car la vidéaste scrute l'image de son corps dans un vidéogramme qui résume en vingt minutes huit heures d'isolement dans une pièce vide et minuscule. Les coupes dans le temps,

réalisées lors du montage, respectent la chronologie de l'événement. La succession et la reprise de gros plan de sa bouche, de sa chevelure, de ses mains ou de tout autre partie de son corps donnent à voir un corps morcelé qui renverrait moins à son aliénation en tant que femme, qu'aux images partielles que les autres ont d'elle. Cet examen méthodique et minutieux donne le sentiment que la vidéaste cherche à atteindre non seulement le visible, mais l'invisible. Est-ce que ce sont ses yeux, ou est-ce l'inconscient que Schloesser appelle ? Ou encore nos yeux, car la vidéaste nous inclut dans cette quête de soi qui rejoint de nombreux autoportraits peints depuis la Renaissance. Je pense plus particulièrement à ceux de Rembrandt (1603-1669) qui sont au nombre de quatre-vingt-dix. Ce peintre s'est représenté non seulement à tous les âges de la vie, mais à différents moments de sa vie privée et publique, ou encore en costume oriental, voire même auprès de la main droite du Christ mort dans *La descente de croix* (1633). Ses autoportraits à eux seuls témoignent que tout être humain est tous les



autres, et qu'à travers nous-mêmes, c'est toujours les autres que nous rencontrons. En vidéo, et c'est ce que l'autoportrait de Gabrielle Schloesser met en valeur, les procédés de montage qui permettent des coupes et des raccords de temporalité différentes, produisent des images qui suscitent chez le regardeur la même réaction devant une œuvre vidéographique unique que celle qu'il éprouve devant plusieurs autoportraits peints d'un même artiste qui se sont échelonnés dans le temps et qu'il voit côte à côte, soit dans un musée ou en feuilletant les pages d'un livre où ils sont reproduits.

De plus, le son a une importance énorme tout au long du déroulement de la bande. Une voix *off* tient des propos qui traduisent l'affirmation et la négation de soi. Ils oscillent constamment entre ces deux pôles. Ils font état de « commutation alternante », une fonction empruntée à la psychanalyse et à Serge Leclair, pour qui le sujet se pose comme antinomie et « commutation alternante »<sup>3</sup>. L'auteur décrit cette antinomie comme étant celle d'une vérité et de sa transgression et observe que c'est justement grâce à cette alternance entre deux instances, en apparence opposées, que tout individu en quête d'identité arrive à se connaître<sup>4</sup>.

En un sens, Mario Côté adapte cette fonction à l'art en présentant côte à côte la peinture (vérité) et la vidéo (transgression) dans *Parabole 78 – avec Louise Robert*. On peut se demander s'il est peintre, vidéaste ou si son originalité ne provient pas du fait de la peinture en vidéo. Sa démarche est complexe. Elle recoupe la conception des autoportraits du deuxième moment qui regroupe des vidéastes qui se mettent en scène en passant par le langage. Mais il parvient à cette fin par l'intermédiaire d'un portrait, celui de Louise Robert, une artiste-peintre qui se place elle-même en position de vis-à-vis avec les mots dans la peinture.

Tout est une question de face-à-face dans cette bande formée dans sa plus grande partie de deux images placée côte-à-côte. Cette double scène autorise toutes les juxtapositions possibles entre le vidéaste (auteur), l'artiste-peintre (modèle actif), les mots (contenu) et des fragments de tableaux (œuvre). En fait, grâce à des procédés techniques particuliers à la vidéo, c'est le processus de production de l'œuvre qui est mis à jour par les deux protagonistes : le vidéaste et l'artiste-peintre.

Il ressort une poésie de leur conversation à bâtons rompus, de leur façon de choisir les mots et les expressions qui seront retenus pour être écrits sur des cartons et lancés ensuite à la mer, devenue pour la circonstance le support de l'œuvre. Comme dans les tableaux du peintre, certains mots refont surface, d'autres pas. L'eau efface les histoires, « il reste la peinture » déclare-t-elle. Et la vidéo, est-on tenté d'ajouter, en raison de la participation du vidéaste pour qui cette expérience devient non seulement une façon de regarder Louise Robert et son œuvre, mais aussi un moyen de connaissance de sa propre pratique artistique.

Contrairement aux trois vidéastes qui précèdent, Suzan Vachon ne s'autoreprésente pas dans *Palimpseste Sentimental*. L'artiste refait aujourd'hui « l'itinéraire romain » de Goethe, Stendhal et de plusieurs autres, adaptant ainsi à l'art vidéo le genre littéraire du journal de voyage. Narratrice *in absentia*, sa présence est soulignée continuellement par des regards échangés avec des personnages du vidéogramme. Il suffit de mentionner celui de la jeune femme qui fixe un objectif hors champs à l'aide d'un appareil photo, et qui se retourne, au ralenti, pour fixer des yeux le regardeur éventuel, initialement la vidéaste. Ce procédé présente Suzan Vachon en tant que témoin, face à des images des savoirs du monde, donc proche des vidéastes du troisième moment de l'histoire de l'autoportrait.

Mais il y a plus. Le vidéogramme met devant les yeux des impressions de regards et de gestes échangés, des visions transformées de lieux naturels et historiques. Les images se superposent, se confondent, s'effacent pour se répéter, complètement ou en partie, dans une écriture répétitive qui atteste que toute image manque de mémoire. Cette écriture est rendue possible par la technologie qui permet les fondus enchaînés, la répétition d'une image, pour ne nommer que ces procédés. En un sens, Suzan Vachon passe par un relais, celui de l'écriture vidéographique, et en cela sa bande tient des autoportraits vidéo en rejoignant le deuxième moment de l'histoire de ce genre. Réellement, on est devant un bel exemple de décloisonnement des genres, au point où on en arrive à se demander qui, du journal de voyage ou de l'autoportrait, contamine l'autre ?

Finalement, les remarques qui précèdent mettent



Suzan Vachon, *Palimpseste sentimental*, 1990.

en évidence que l'art vidéo pose le problème des genres en art. En effet, on a vu qu'en dépit de leur genre respectif, les bandes étudiées ont toutes des liens privilégiés avec l'autoportrait. La question consiste à se demander si ce genre les contient tous – l'identification de trois moments de l'histoire de la vidéo où la conception de l'autoportrait a été modifiée irait en ce sens – ou

si tous les genres, quels qu'ils soient, n'incluent pas inévitablement des signes distinctifs de l'autoportrait ? De quelque manière que l'on aborde le sujet, l'éclatement des genres est chose faite et souligne « l'impureté », pour reprendre l'expression de Guy Scarpetta, inhérente à l'actuel.

MONIQUE LANGLOIS

#### NOTES

1. Du Pont, Chantal, *La vidéo, un art pluriel*, Galerie Graff, février 1991.
2. Entrevue réalisée par Sylvain Campeau, *ETC Montréal*, Revue de l'art actuel, Hiver 1989, n° 10, p. 27.
3. Leclair, Serge, *Psychanalyser*, Paris, Seuil, Points, 1967, p. 137.
4. *Idem*.