

ETC



Vidéo et figures de la réappropriation

Joanne Lalonde

Numéro 63, septembre–octobre–novembre 2003

L'effet filmique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35374ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lalonde, J. (2003). Vidéo et figures de la réappropriation. *ETC*, (63), 10–15.

VIDÉO ET FIGURES DE LA RÉAPPROPRIATION

Une éloquente hybridité

La question posée dans ce présent numéro repose d'abord et avant tout sur la notion de langage. Proposer le film comme modèle, source ou matériau à diverses pratiques en arts visuels suppose que l'on distingue chacune de ces pratiques à partir de leur nature matérielle, qui servira de premier jalon à tout effort de définition. Ces mouvements de la contamination d'un médium par un autre appartiennent encore à l'ordre de la pensée disciplinaire, laquelle cède maintenant de plus en plus la place à celle d'une pensée de la transdisciplinarité ou encore, à l'ère de l'indisciplinaire¹. C'est pourquoi je substituerai au terme « contamination », celui de « réappropriation », suggérant un dynamisme des formes et de figures voyageant librement à travers différents médias.

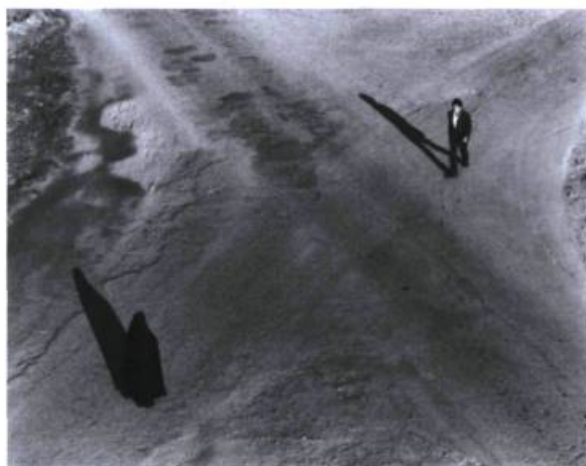
La vidéo n'a pas échappé à cet effort de définition et, dès son apparition, plusieurs ont tenté de la définir à partir du langage cinématographique, premier modèle théorique de la cohabitation du son, de l'image et du mouvement.

D'entrée de jeu, le terme vidéo a posé des problèmes, inspirant plusieurs auteurs à le définir par ce qu'il n'était pas. Très vite, le vocabulaire technique emprunté au cinéma s'est avéré inadéquat, du moins trop restrictif². La très importante notion de *plan*, sur laquelle repose tout l'édifice du langage cinématographique par exemple, disparaissait au profit de celle de *composition de l'image*, le plan impliquant des rapports au corps cohérents et homogènes au sein de l'image, ce que la technique de la vidéo s'employait justement à transgresser. Exit le plan et par sa suite, la notion de montage s'effrite au profit du mixage; le vidéaste Bill Viola a été en effet un des premiers à faire

remarquer que la vidéo était dans sa technique beaucoup plus près du son que du cinéma. Enfin, la notion de profondeur de champ cède la place à celle de l'épaisseur de l'image.

Vidéo et cinéma ont tout de même beaucoup en commun, si on accepte d'oublier un moment leurs différences techniques. Cette cohabitation en mouvement du son et de l'image, ainsi que je l'ai mentionné plus haut, a suscité d'heureuses rencontres stylistiques. Dans leur texte de 1988, *Cinéma et vidéo : interpénétrations*³, Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois avaient démontré les nombreux emprunts entre les deux médias, illustrant leur propos de plusieurs exemples où les influences ne se faisaient pas uniquement du cinéma vers la vidéo mais tout aussi bien à l'inverse. La métaphore sexuelle du titre n'était pas innocente et les rejets issus de cet étrange accouplement, que l'on pense à *Numéro Deux*, de Jean-Luc Godard (1975), ou à *Nick's Movie*, de Wim Wenders et Nicholas Ray (1979-1980), valaient surtout pour leurs traces d'impureté disciplinaire posée comme nouveau modèle de la mixité.

La télévision est l'autre référence à travers laquelle on a beaucoup pensé la vidéo⁴. Une même technologie cette fois, mais qui servait des stratégies radicalement différentes, la seconde s'affirmant comme contre-culture de la première. En effet, dans sa période pionnière, la vidéo s'employait surtout à déconstruire les productions télévisuelles ou encore à montrer ce que la télévision ne montrait jamais. Les exemples sont nombreux, parmi lesquels nous retenons *Reverse T.V.* (1984, 15 min.), de Bill Viola, dont le propos principal s'organise autour des spectateurs du petit écran, *Vertical Roll* (1972, 20 min.), de Joan Jonas, présentant l'image d'un avant-bras qui saute sans



cesse, *Delicate Issue* (1979, 12 min.) de Kate Craig, montrant les parties désarticulées et vidées de tout érotisme d'un corps féminin en macro-vidéographie, sans oublier les très percutantes productions de Dara Birnbaum, *Technology/Transformation : Wonder Woman* (1978-79, 5.5 min.), *Kiss the Girls : Make Them Cry* (1979, 6.5 min.), *Kojak/Wang* (1980, 3 min.), se présentant comme autant de pastiches des différents stéréotypes télévisuels. Époque d'une pensée adolescente où s'affirmer signifiait s'opposer.

Aujourd'hui, les figures de la réappropriation semblent toutes naturelles. L'explosion des télécommunications et l'arrivée du multimédia nous a forcés à mieux organiser notre vision de l'hybridité. Il faut dire que les différences techniques s'estompent avec le numérique. Si le photogramme animé et l'image vidéo représentaient des paradigmes radicalement différents dans les décennies soixante, soixante-dix et quatre-vingt, paradigmes qui commandaient des stratégies narratives tout aussi distinctes, les technologies du cinéma et de la vidéo sont aujourd'hui de plus en plus apparentées. Que reste-t-il d'intrinsèque à la vidéo lorsque les images sont tournées en 16 mm et transférées sur DVD, comme c'est le cas pour les installations de Shirin Neshat, installations reprenant également les stratégies narratives du cinéma classique et où les bandes se présentent comme de véritables courts-métrages ? Lorsque le cinéaste Atom Egoyan avec *Close* (Egoyan/Sarmiento, 2000-2001) reprend pour la Biennale de Venise de 2001, dans une projection DVD en boucle à partir d'une image vidéo fixe, un motif tiré d'une vidéo de Lisa Steele *Birthday Suit, with scars and defects* (1974, 12 min.) issue du répertoire canonique de la vidéo canadienne ?

Je suggère deux pistes pour répondre à cette délicate question : a) celle de la multiplication des écrans et de la liberté dans leurs formats qui, encore à ce jour, témoigne de « l'esprit vidéo », quelle que soit la technique utilisée et enfin b) l'héritage du direct, qui a fortement conditionné les productions vidéo d'une

aura de vérité, autant au niveau idéologique que stylistique. Cette question des particularités disciplinaires me semble toutefois moins éclairante, en ce qui concerne les productions des dernières années, que celle d'une vision de la vidéo comme lieu de rencontre entre images et matériaux hétérogènes, nous incitant à investiguer ces nouvelles figures de la réappropriation.

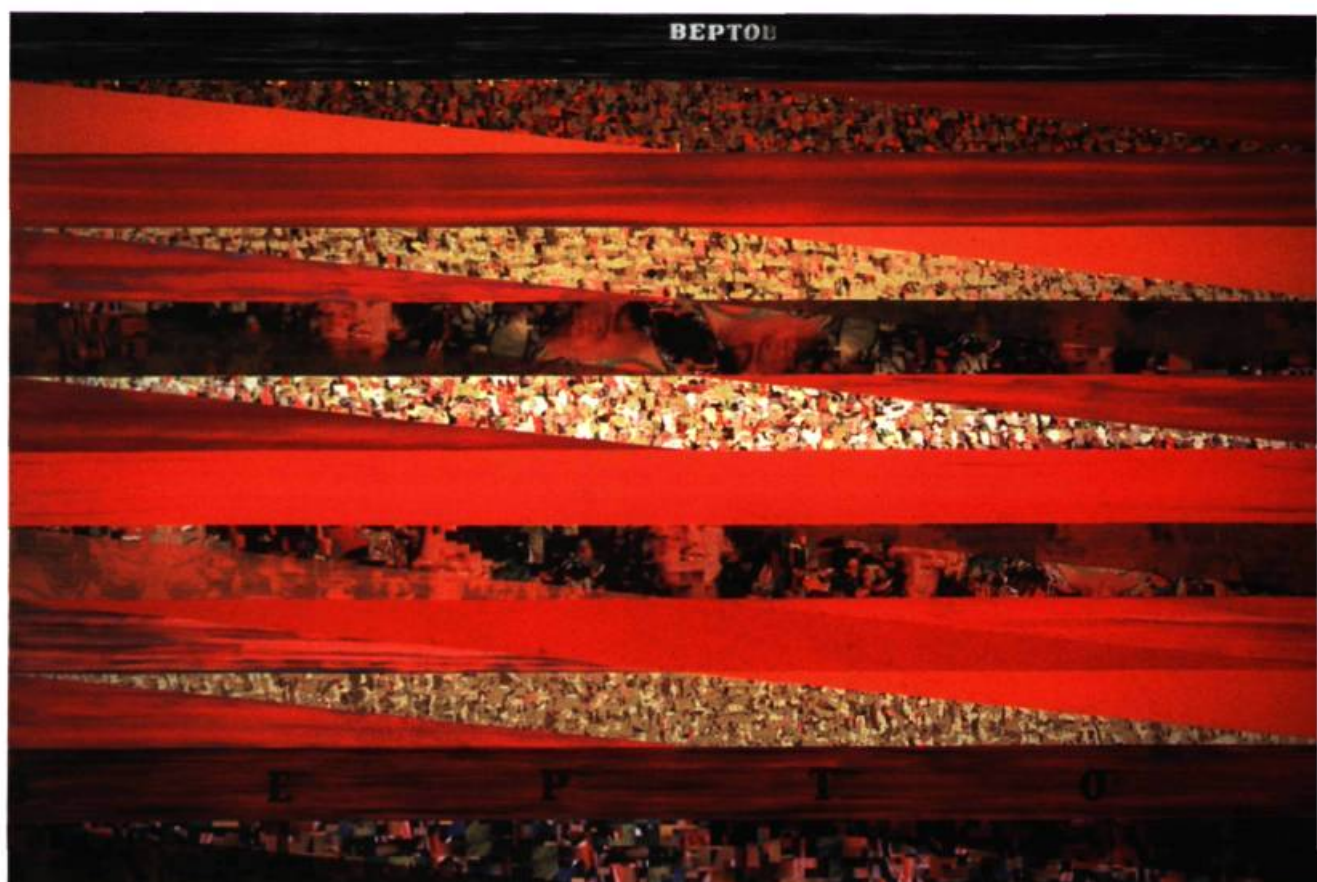
Hommage à Vertov

Décrire l'hybridité demeure difficile. Les différentes formes et figures de la réappropriation permettent cependant de comprendre l'importance et de mesurer la portée historique de certains types culturels, affranchis ainsi de leur fixation à un seul médium. Pour demeurer dans la thématique principale de ce numéro, je m'attarderai à la figure emblématique de Dziga Vertov, telle que réinterprétée dans les œuvres de Mario Côté.

Véritable voyage au sein de territoires voisins, les œuvres de Côté sont en ce sens exemplaires. Elles s'articulent autour de la mémoire culturelle du vidéaste, qui devient leur principal point d'ancrage. Tableaux et bandes vidéo opèrent comme des anamnèses, par récurrence de thèmes traités à la manière d'un rêve dont on retiendra surtout les atmosphères et les sensations. L'organisation globale de ces souvenirs dispersés permet de saisir l'ampleur de la puissance évocatrice de chacune des images.

D'abord une bande vidéo, *Les variations Vertov* (1996, 27 min 50), qui revendique ouvertement sa filiation avec *L'homme à la caméra*, dont le vidéaste tirera de nombreux motifs, réinterprétés à travers sa compréhension vidéographique du sujet. La référence à Vertov n'est pas fortuite : autant retrouvait-on, dans le film de 1929, une affirmation des éléments propres au langage cinématographique (montage, coupe, œil de la caméra, cadre, pellicule, angles de la prise de vue), agissant à la fois comme icônes et comme micro-récits au sein de la narration autant,





Mario Côté, *La nuit, un certain rouge/2*, 2002-2001. Acrylique sur toile et collage sur toile; 152,5 x 228,5 cm.



Mario Côté, *La nuit, un certain rouge/3*, 2002-2001. Acrylique sur toile et collage sur toile; 152, 5 x 228, 5 cm.



Atom Egoyan/Sarmiento, *Close*, 2001. Vidéo.



Mario Côté, *Les Variations Vertov*, 2002. Photo : D. Farley.



Lisa Steele, *Birthday Suit : With Scars and Defects*, 1974.

dans *Les Variations Vertov*, ce sont les éléments vidéo qui font l'objet du récit. Les impressions oniriques tirées du film de Vertov trouvent, à travers cette nouvelle lecture de Mario Côté, une résonance toute musicale. Le mixage des plans remplace le montage dans un mélange d'images prédominant sur la coupure. Les espaces filmique et vidéo cohabitent par superpositions, juxtapositions, incrustations. Par la suite, une installation vidéo (1997), à partir de la même thématique, permettra d'ajouter à la projection visuelle et sonore la matérialité spatiale du cadre vidéo, traité comme mosaïque. Plus qu'une répétition avec différences, les extraits de *L'homme à la caméra* sont transcontextualisés par les deux modes vidéo, selon l'expression de Linda Hutcheon⁵, pour en offrir une redéfinition culturelle. La citation confirme l'impact de l'œuvre première.

Par la suite, les tableaux de la série *La nuit un certain rouge* (2000-2001) deviennent à leur tour ces lieux de rencontre entre images et matériaux hétérogènes et où les anamnèses, éléments parmi lesquels on retrouve encore des références à Vertov, émergent d'un long voyage à travers différentes matérialités :

« Il faut savoir que plusieurs tableaux débutent par une photographie, souvent tramée parce qu'extraite de source vidéo, sur laquelle l'artiste dépose des couches succes-

sives de peinture acrylique selon des grilles graphiques et de trames de couleurs savamment réfléchies. »⁶

La puissance évocatrice des images n'en souffre aucunement. Au contraire, l'atmosphère profite de ce flou des origines, on reconnaît des éléments de texte, des motifs éclatés de la mosaïque vidéo auxquels la matière picturale donnera un nouveau souffle. Autre modèle de la mixité entre vidéo, peinture et film, ces œuvres de Mario Côté tirent grandement profit de la transdisciplinarité. Hommage à Vertov, certes, mais aussi et surtout à la portée expressive de ce mélange des genres.

JOANNE LALONDE

NOTES

- ¹ J'emprunte cette éloquente expression aux artistes Doyon-Demers.
- ² Voir à ce propos le texte de Philippe Dubois, *Vidéo et écriture électronique la question éthique*, dans Louise Poissant (dir. de l'éd.), *Esthétiques des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'université du Québec, 1995, tome 1, 431 pages, p. 156-173.
- ³ *Vidéo*, revue *Communications*, n° 48, Paris, Seuil, 1988, p. 267-321.
- ⁴ Le cinéma de la nouvelle vague a également été défini à partir de la spontanéité nouvelle offerte par les techniques de la télévision et de la vidéo.
- ⁵ Linda Hutcheon, *A theory of parody*, New York/Methuen, 1985, 143 pages.
- ⁶ Nicole Gingras, *Mario Côté Tableau*, Musée d'art de Joliette, 2002, p. 19.