

ETC



Urbain de Jouvence

Sylvain Campeau

Numéro 12, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36230ac>

[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

Campeau, S. (1990). Compte rendu de [Urbain de Jouvence]. *ETC*, (12), 53-55.

Urbain de Jouvence



Anne Ramsden, *Urban Geography*, installation vidéo

Anne Ramsden, *Urban Geography/ A Video installation*, University of British Columbia Gallery, Vancouver, du 13 mars au 21 avril 1990 —

«Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. [...] je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon [...]»
Arthur Rimbaud, *Illuminations*

Les installations les plus intéressantes sont encore celles qui réussissent à dynamiser l'espace. Là, cet intervalle entre les pièces devient une composante incontournable de l'ensemble et non plus simple espace de gambade pour le spectateur. Chacun des éléments de l'installation fonctionne alors selon des faces dont chacune est un point de vue différent sur l'œuvre. Tout cela est particulièrement pertinent mais devient fondamentalement différent quand intervient

l'installation vidéo. En celle-ci, une seule face diffuse sa série d'images selon un angle immuable. Ou peu s'en faut. Chacune des pièces de l'installation devient ainsi une sorte de «têtes parlantes» qui émet images et sons comblant le vide intercalaire. L'espace est habité d'ondes. Le spectateur traverse des échos divers dont il ne perçoit plus que la cacophonie.

C'est ainsi que l'installation vidéo d'Anne Ramsden, *Urban Geography*, présentée à l'University of British Columbia Fine Arts Gallery, avait choisi de présenter son propos. Dans la petite salle au plafond d'un sous-sol de UBC, sept moniteurs émettaient une série d'images en saynètes éternellement reprises. Chacune avait son titre propre et le dialogue enregistré était reproduit avec assez d'amplitude pour qu'on l'entende dans toute la pièce. Tous les moniteurs représentaient ainsi une histoire dont on devait reconstruire la chronologie. Non seulement l'ordre de succession des saynètes était-il légèrement décalé, chacune ayant quelques minutes de retard sur sa voisine mais, qui plus est, son récit livrait des réflexions personnelles à partir d'événements dont on ne pouvait reconstituer la trame que dans l'après-coup de la visualisation complète de la bande. Les chapitres ordonnés se muèrent en un ordre

sériel, cacophonique à la limite, puisqu'on en était rapidement réduit, après quelques temps passés dans le petit local, à reconnaître des intonations familières sans pouvoir en identifier le sens. À cause, justement, de cette reprise continuelle des saynètes. Ce qui était, au départ, une histoire linéaire se métamorphosait, à travers le traitement vidéographique déroulant *ad nauseam* le temps et la reproductibilité des images/sons, en bruit et fureur.

L'histoire racontée est celle de Dorothy, revenue à Vancouver d'où elle est originaire, pour faire de la recherche de locations. Tout au long de son séjour, elle est accompagnée par Michele qui fait office de chauffeur et avec qui elle se lie assez rapidement. *Urban Geography* est le récit de cette recherche de souvenirs comme de lieux, de ces déclencheurs susceptibles d'éveiller la mémoire de Dorothy et de l'aider dans la scénarisation de son film. En une suite décrochée de courtes scènes, on la voit donc — façon de parler puisqu'on ne sait jamais qui, de Michele ou de Dorothy, apparaît dans le moniteur —, depuis son arrivée à l'aéroport jusqu'à son départ, se promener dans les rues de Vancouver, faire des arrêts au Musée d'anthropologie ou devant la baie de Vancouver, commenter les exportations de sulfure; ou encore dans ce qui semble bien être un dépotoir d'éviers de cuisine(?), tous empilés en rangées labyrinthiques. Devant lesquelles elle (qui?) lit d'ailleurs un extrait d'un livre sur Jean-Luc Godard et d'un synopsis du film *La Chinoise*. Puis, Dorothy nous résume son propre projet de film qui ressemble à s'y méprendre à celui de Godard. Chacune de ces saynètes est introduite par un court titre, depuis *City* pour la citation, en anglais, d'un extrait de Rimbaud, jusqu'à *Camera Eye* où pourrait bien être reconduit tout l'essentiel de la bande vidéo.

Il est évident qu'*Urban Geography* cite le cinéma. Mais à quel titre? Est-ce comme question qu'il faut l'appréhender, comme mise en abîme ou autoréférentialité critique? Le point de vue adopté par la vidéaste, — l'angle de prise de vue peut en témoigner —, est celui de la caméra subjective. C'est nécessairement ou bien Michele ou bien Dorothy qui tient la caméra et filme. Les nombreuses scènes prises dans l'auto nous incitent à penser que c'est surtout Dorothy qui manipule la caméra. Mais alors comment expliquer celles de l'aéroport de Vancouver, lors de l'arrivée comme du départ de Dorothy, prises à travers le pare-brise de l'auto, vraisemblablement conduite par Michele? Toutes ces scènes, par leur cadrage serré, leur absence de personnages autres que badauds, sont d'abord et avant tout l'expression d'un certain regard. En provenance d'un narrateur désincarné, dont on ne sait même pas s'il est jamais présenté à l'écran. Et un regard cinéma qui serait comme mis en demeure de s'élaborer à travers la vidéo. La citation de Godard, le projet de film de Dorothy qui copie sa *Chinoise*, sont bien là pour le prouver. Mais c'est ici à un avant-film

qu'on assiste, aux recherches faites à l'aide d'une caméra vidéo pour plus tard développer le scénario ou le *story board*. Bientôt dérive dans une ville jadis aimée, retrouvée pour les besoins de la cause, *Urban Geography* devient une sorte de prémisses à ce film qui n'existera jamais. Là où le cinéma aurait opéré une sorte de réification, une *epoché* ou une catharsis de cela qui a été et dont le film aurait été une somme (« *Not the sixties, not again, I said. [...] — My film is not going to be like the others* »), la vidéo fonctionne davantage comme un couperet, un à-vif de la mémoire prise sur le fait de se souvenir. Si bien que ce n'est ni comme question, ni comme autoréférence critique que le cinéma est cité, mais bien plutôt comme limite lointaine qui travestit le flux vivant de la mémoire. Dont la vidéo, vécue par le spectateur comme flux total, paraît bien plus proche. Tout dans cette bande semble venir tout juste d'arriver. Frémissante, toujours entre les mains de celle qui filme, la caméra est l'œil de cette présence intangible. Et la prise qui en résulte devient prise directe de ce que cet œil voit. *Urban Geography*, dont on voudrait bien dire qu'elle est une bande de voyage comme on dit un journal de voyage, ne découpe pas un réel déjà pressenti, mais plutôt advient là, tout juste, devant nous. Sans cet intervalle qu'instaurerait le cinéma et que cette bande cite comme potentialité lointaine. Pas encore advenue. Infiniment reconduite.

**1989 Whitney Biennial Video Exhibition,
Vancouver Art Gallery, Vancouver,
du 28 février au 30 avril 1990 —**

Je me suis senti à Vancouver comme en pays de connaissance. Il faut dire que les derniers numéros du *Georgia Straight* (le *Voir* du coin) annonçaient *Le Dortoir* de Gilles Maheu au SFU Theatre (Simon Fraser University, pour les intimes!), l'exposition *Art Vidéo au Québec* au Centre culturel francophone de Vancouver en collaboration avec Video In et le spectacle de Dulcinée Langfelder. Même au Vancouver Art Gallery, on pouvait voir une exposition intitulée *Modernism in the '60s in Quebec and B.C.*. Qui voisinait la 1989 Whitney Biennial Video Exhibition organisée par le Whitney Museum of American Art et mise en circulation par l'American Federation of Arts Film/Video program. Le but avoué de cette exposition était de présenter des travaux articulant les propositions esthétiques, théoriques et idéologiques inhérentes à nos concepts modernes et postmodernes de la représentation et de l'interprétation. Cette présentation se divisait en sept programmes différents qui réunissaient tout aussi bien des œuvres documentaires, d'animation, d'avant-garde ou à tendance narrative. On retrouvait parmi la pléiade d'artistes sélectionnés les noms de Nam June Paik, Martha Rosler et Gary Hill dont je



Naim June Paik, Paul Garrin, Betsy Connors, *Living the Living*. Documentaire vidéo, 1989

finirai bien par voir le fameux *Incidence of Catastrophe*, représentation de sa lecture du roman de Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*.

Limité par le temps, je n'ai pu assister qu'à l'un de ces programmes; celui qui regroupait *Ritual Clowns*, de Victor Masayeva Jr, *Lilith* de Steina Vasulka et *Living with the Living Theater* de Nam June Paik. Le premier, *Ritual Clowns*, était l'œuvre d'un *Native American* cherchant à travers la vidéo un type d'expression graphique qui puisse prendre à son compte la tradition orale de la culture amérindienne. Regroupée autour des rites traditionnels, la succession des images en vient à créer une forme de narration décrochée produites à partir des seules images présentées. La confrontation des nouvelles techniques de production d'images vidéo avec cette culture sur le déclin accentue cependant le côté caricatural qu'on prête parfois aux cérémonials indiens.

La deuxième bande, *Lilith*, est l'œuvre de la cofondatrice de l'espace de création new-yorkais *The Kitchen* où Laurie Anderson fit ses débuts, Steina Vasulka. Elle utilise ici la technique du changement de plan focal et d'images gelées. Sur un fond de paysage changeant, la figure d'une femme apparaît et semble provenir directement de cet environnement naturel. L'effet est évidemment créé par l'altération constante de la profondeur de champ résultant du changement de longueur focale. Si bien que n'existent plus vraiment de différences entre l'arrière et l'avant-plan.

Nam June Paik, lui, nous présente plutôt une forme de documentaire métissée de ses kyrielle d'images kaléidoscopiques. Ici, c'est la vie de feu Julian Beck qui est évoquée, fondateur, avec sa femme, Judith

Malina, du *Living Theatre*. Films d'archives des spectacles des années 60, interview avec Julian et Judith Beck, puis avec les enfants du couple qui viennent de visionner devant nous cette autre entrevue, représentation du petit rituel des Beck devant la tombe de Mikhail Bakounine, penseur anarchiste du XIX^e siècle, les extraits de cette bande relèvent entièrement de l'utopisme suranné de la fin des années 60. Idéalisme né de la conviction en une fonction salvatrice de l'art, phrases creuses des lendemains qui chantent, optimisme béat de la génération de l'impérialisme américain, la vieillotte avant-garde américaine et hippiesque des années 60 et 70 vit ici son chant du cygne, teinté de la nostalgie attristée de Nam June Paik. Même le visionnement des funérailles et de l'enterrement de Beck, indécemment filmés par le vidéaste, n'arrive pas à contrer une étrange impression. Celle qui, devant ce mariage presque éhonté entre un idéalisme vaguement *zen* et la vidéo, serait capable de me faire dire que le bombardement d'images à la Paik provient d'une technophilie résolument optimiste et ne fait que reconduire notre incompréhension du monde, sous la fallacieuse excuse d'en reproduire, sans profondeur, la matière même et la manière dont les informations qui nous en proviennent nous sont communiquées.

Sylvain Campeau

NOTES

1. L'expression est de Raymond Williams
2. Ma traduction