

ETC



## La fascination des universaux

Daniel Dion, *Parcours*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. 1<sup>er</sup> mai au 4 juillet 1993

Joanne Lalonde

Numéro 23, août–novembre 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36109ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

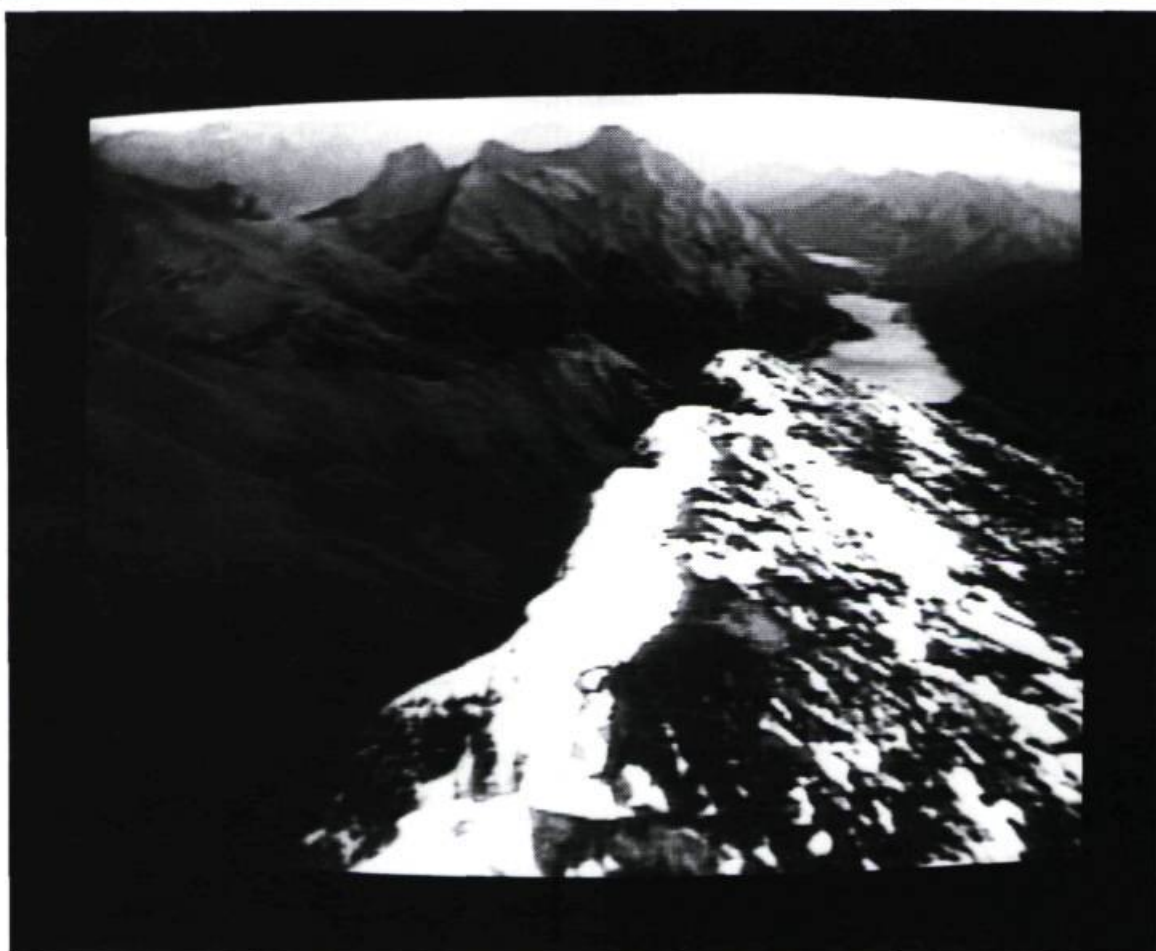
[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lalonde, J. (1993). Compte rendu de [La fascination des universaux / Daniel Dion, *Parcours*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. 1<sup>er</sup> mai au 4 juillet 1993]. *ETC*, (23), 17–21.

## LA FASCINATION DES UNIVERSAUX

Daniel Dion, *Parcours*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. 1er mai au 4 juillet 1993



Daniel Dion, *Great Divide/Grande barrière*, 1990. Vidéogramme. Musée des beaux-arts du Canada.

**S**entir, ressentir, pressentir, réfléchir<sup>1</sup>, la vidéographie de Daniel Dion agit comme un révélateur de la nature humaine. Si, comme l'écrit Christine Ross<sup>2</sup>, l'œuvre du vidéaste montréalais correspond à une esthétique du lien, ce lien entre les multiples faces de l'hétérogène (différences culturelles, sexuelles, géographiques) se construit ici à travers une réflexion sur les universaux.

Le spectateur est ainsi amené à s'interroger sur les rapports entre nature et culture, identité individuelle et communauté, création et réception, questions qui s'inscrivent tout à fait dans le débat *fin de siècle* d'un retour aux données fondamentales.

Les œuvres présentées dans le cadre de l'exposition s'échelonnent sur une période de treize ans (1980-1993). Dans ce *parcours* de plus d'une décennie des œuvres de Dion, on observe le passage d'une appropriation de la technologie intégrant un discours sur l'œuvre de la

médiatisation - je pense aux premiers vidéogrammes, notamment *Système des Beaux-Arts/System of Fine Arts*, réalisé en 1980 avec Philippe Poloni - vers une transcendance de cette même technologie, une vision à la fois spirituelle et lyrique de la vidéographie, dont le vidéogramme diffusé sur deux canaux *Great Divide/Grande barrière* (1990) est une magistrale illustration.

Dans *Système des Beaux-Arts/System of Fine Arts* le duo Dion/Poloni commente, non sans une pointe d'humour désespéré (*J'invite ma bouteille à sortir ce soir... I am in love with my champagne bottle*), l'opération de médiation qui permet la diffusion de la bande vidéo et met ainsi en évidence le leurre de contact que cette médiation constitue pour le spectateur. On y voit Poloni réciter un genre d'hymne médiatique : - *I am speaking to camera one but camera two is out of focus... Il ne m'arrive rien je suis hors foyer... Nothing happen (sic) I am out of focus... But look on*

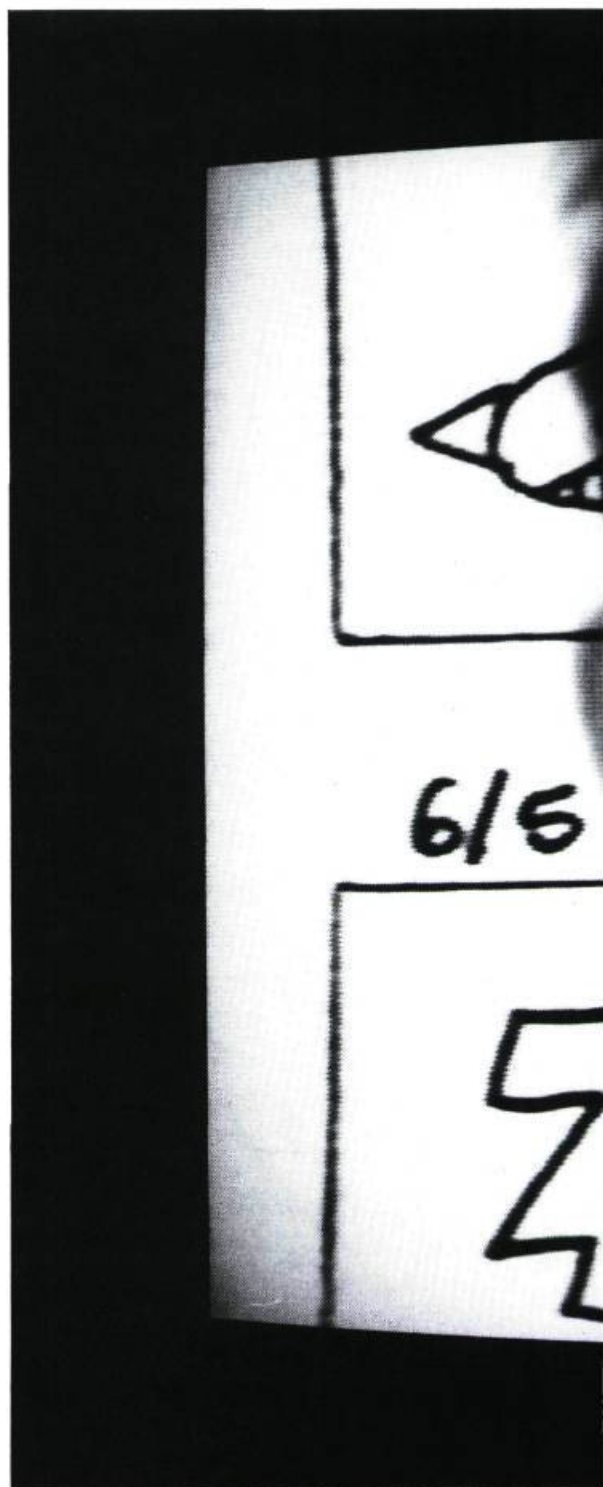
*the screen, this is only a part of my picture... Mais regardez sur l'écran je ne suis pas là... Vous me regardez mais vous ne me voyez pas... You are watching me but you don't see me...* - qu'il reprendra à plusieurs reprises, faisant alterner des phrases en anglais et en français, ponctuant ainsi son discours qui martèle le spectateur. Les formules incantatoires de Poloni sont entrecoupées d'images tournées en voiture, images d'autoroutes, de rues, de trottoirs, défilant à une vitesse telle que le spectateur aura du mal à les identifier.

*I am feeling good but you are suffering, I am feeling good but you are suffering, I am feeling good but you are suffering, I am feeling good but you are suffering.* En reprenant cette phrase qui devient ici un motif important du vidéogramme, Dion et Poloni visent juste. *Je suis à l'aise mais vous souffrez*, récite laconiquement Poloni. Parfois, au contraire, il joue sur l'ambivalence. *Je me sens bien, vous vous sentez bien car vous êtes mes très chéris...* mais son discours tombe à plat. Les phrases répétées de façon monotone se vident peu à peu de leur sens et le contact avec le spectateur s'effrite. Ce que Poloni dit aux spectateurs se trouve renforcé par le travail de la caméra. Les images fuient.

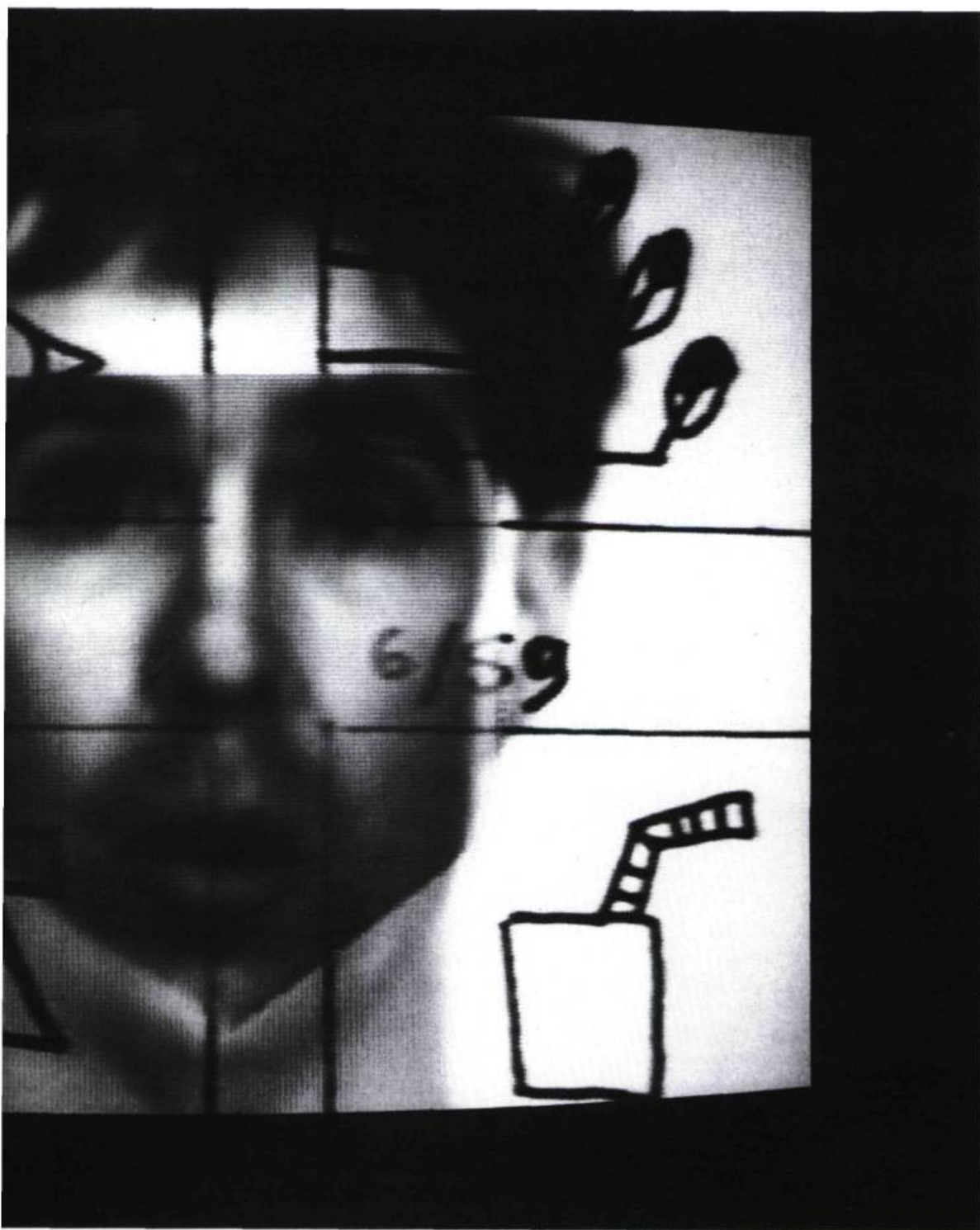
En effet, l'image de Poloni est tantôt floue, tantôt cadrée de très près, tantôt légèrement désaxée par rapport aux dimensions de l'écran, semble éthylique (*J'invite ma bouteille à sortir ce soir*). Les attentes que le spectateur peut avoir d'une image télévisuelle « standard » ne sont pas atteintes. Poloni est insaisissable, il bouge sans arrêt sur sa chaise, fume, détourne le regard, ne s'adresse que rarement directement à la caméra et lorsqu'il le fait, dans une tentative ultime de communication véritable, celle-là s'esquive, oscillant de droite à gauche autour de son visage, comme pour déstabiliser le spectateur. L'inconfort du spectateur se poursuit dans les séquences tournées en voiture qui sont aussi difficiles à cerner.

*Système des Beaux-Arts/System of Fine Arts* devient ainsi une mise en scène de l'artifice et de l'artificiel, de la communication impossible avec les autres, du fossé entre l'œuvre et les (télé) spectateurs que même les mots n'arrivent plus à combler. La puissance génératrice du verbe se trouve ici refroidie par la technologie.

Poursuivant cette logique, *À propos peinture*, réalisé en 1985 en collaboration avec Su Schnee, reprend le thème de l'écran, cette fois sous la forme d'une allégorie du masque. Mais le masque dont on fait l'illustration ici n'est plus l'écran que l'on applique sur le visage pour en fixer l'expression, pour le figer et donner ainsi plus d'espace et d'importance à l'expression du corps. Au contraire, c'est le visage qui devient le pilier du vidéogramme, une sorte de masque détourné de sa fonction première. C'est le visage qui se trouve investi de multiples significations et le corps qui est placé en état de sous-motricité, évacué, absent.







Daniel Dion, coréalisation de Su Schnee, *À propos peinture*, 1985. Vidéogramme, Musée des beaux-arts du Canada.

Dion et Schnee abordent un thème universel s'il en est un, celui de la représentation du visage humain. Par delà les cultures et les sexes, cette représentation touche nécessairement le spectateur, lui révèle une facette de sa condition d'être humain qui demeure, il faut le dire, parmi les plus énigmatiques. Que peut révéler un visage humain, qu'il soit reproduit en peinture ou sur écran vidéo, travesti, modifié ou encore recouvert de peinture bleue ? Que sous-entend ce lieu privilégié de l'accès à l'autre ?

La plastie des visages de Dion et de Schnee est astucieuse car elle maintient le spectateur dans une sorte d'état d'étonnement enchanteur. Dans les séquences où la figure grimaçante de Su Schnee peinte en bleu se transforme en mouvements ralentis comme dans les images de Dion qui s'adresse silencieusement au spectateur à travers un *story board* transparent plaqué sur sa figure, l'harmonie est conservée. Les chiffres et petits motifs appliqués sur le visage de Dion ne rompent ni la finesse ni la grâce de sa figure, tout comme la peinture bleue appliquée sur le visage de Schnee en fait un objet curieux et étonnant mais non repoussant.

Les masques utilisés par les deux vidéastes permettent ainsi une certaine transparence. L'écran n'est pas opaque. On distingue les traits à travers les écrans de plastique ou de peinture. L'essentiel des visages n'est donc pas caché, au contraire le spectateur semble conserver un accès aux deux figures, masculine et féminine, qui y sont représentées. Mais peut-être n'est-ce justement que la surface des choses qui est livrée ? On peut toujours voir le visage de Dion ou de Schnee, mais qu'y voit-on vraiment et que veut dire au fond le verbe voir ? La réponse est donnée dans le vidéogramme. Nous ne voyons chez l'autre qu'une projection de nous-mêmes et sommes encore une fois devant un leurre. *Comment savoir ce qu'est l'humain ? Nous sommes à l'intérieur. Pour vraiment voir, il faudrait être non-humain. Mais le verbe voir n'a pas de sens... C'est un leurre, une illusion. Car nous seuls créons ce que nous pensons voir.*<sup>3</sup>

Cette question du tandem intérieur/extérieur n'est pas innocente. Le couple est repris tel un débat originaire qui n'est pas sans rappeler la dichotomie entre l'âme et le corps. Le visage, même s'il devient un espace corporel particulièrement révélateur de la personne n'est, en fait, que la surface d'un fond beaucoup plus obscur qui ne s'y projette jamais entièrement. En plaçant sur leurs figures des pellicules artificielles, Dion et Schnee semblent proposer au spectateur un brouillage volontaire et, en ce sens, reviennent du même coup au travail premier du masque, celui de permettre une mise en évidence d'éléments périphériques au visage.

C'est un tout autre thème que développe *Great Divide/Grande barrière* (1990). L'œuvre dépeint des éléments naturels (tourbillon et miroitement de l'eau, forêt,

survol de montagnes) en relations harmonieuses avec l'être humain. Le vidéogramme est diffusé sur deux moniteurs placés côte-à-côte. Les images sur les deux écrans, sans être en connexion directe, se complètent sur le plan thématique. Images du corps, des pieds, des mains, un danseur saute d'un moniteur à l'autre. Images de végétation, d'une rivière, d'un fleuve, des montagnes que la musique d'Alain Bellaïche accompagne admirablement. Les divers motifs s'incrument, se superposent ou encore se répètent dans différentes mises en abîme. La technologie se trouve transcendée, elle n'est plus l'objet de la représentation mais devient plutôt l'instrument d'une célébration lyrique des rapports de l'être à la nature.

*Great Divide/Grande barrière* interroge aussi l'œuvre du temps et les transformations qu'elle implique. L'inscription *Past/Present/Future* précède l'image éloquente d'un dragon qui se mord la queue. Dion transforme aussi les mots, jouant, à l'aide d'une série d'anagrammes (*étape/épate, rimel/émir, élues/seules, zen/nez, zeus/suez, nom/mon*), sur des oppositions spatiales et sémantiques.

La *grande barrière* s'illustre en plusieurs divisions : temporelle, spatiale, entre l'être et son environnement, division même du corps humain dont on ne voit que des représentations morcelées. Le motif du jeu des oppositions sera également repris par l'installation qui met en scène deux moniteurs séparés, rompant du même coup l'unité du champ visuel proposé au spectateur. On n'y voit d'ailleurs qu'une partie des choses, jamais le tout, ce que Dion choisit de montrer et ce qu'on choisit de regarder.

*Quadrilogues de l'arbre* (1991) construit pour sa part un type d'espace qui englobe le spectateur. Quatre panneaux de matériaux différents (bois, plastique, aluminium, granit) sont suspendus pour créer une installation sous forme de boîte à l'intérieur de laquelle se glisse le spectateur. Il y découvre quatre petits moniteurs vidéo, placés environ à hauteur des yeux, qui diffusent quatre séries d'images différentes. Le motif du quatre se poursuit dans les thèmes représentés : les 4 points cardinaux, les 4 saisons, les 4 évangélistes, 4 océans, utilisant ainsi des références connues du public.

Dans son *Quadrilogues de l'arbre*, le souci qu'a Dion des universaux de la condition humaine est évident. Il met en scène, nous l'avons vu, des références culturelles mais déborde aussi sur des éléments plus fondateurs, transculturels. Jour et crépuscule, *ego* et *anima*, éléments du corps tels que pieds, mains, colonne vertébrale, enfance et maturité, évolution/conservation/reproduction/mort, oriental/occidental, septentrional/boréal, air/terre/eau/feu qui sont autant d'archétypes, autant de notions appartenant à la compétence de l'être humain vivant de tous temps, toutes cultures, toutes races et tous sexes confondus.



L'attention du spectateur est dispersée sur les quatre écrans qui racontent chacun à leur manière des éléments, des événements de son existence. L'installation le piège, il ne pourra jamais tout voir en même temps, condamné en partie à l'ignorance. Toujours, une séquence se déroulera hors de sa vue et ce n'est que prises isolément que les petites boîtes noires livreront leurs secrets. En ce sens, le *Quadrilques* demeure un constat du mystère, autant au niveau de l'installation choisie qu'au niveau des thèmes traités. L'essence humaine se laisse difficilement circonscrire, même à travers ses archétypes.

Dans le même esprit et spécialement pour la rétrospective présentée au Musée des beaux-arts du Canada, Dion a également conçu en collaboration avec Su Schnee et Brian Mulvihill une installation interactive, multimédia et transculturelle, nommée *Salon de thé mondial*. Une grande salle, aménagée en salon, répond de diverses façons à la présence des spectateurs. On touche le bras d'un fauteuil et la musique se manifeste. On s'approche d'un des écrans vidéo et les images changent. L'ambiance du salon (bruits de fond et musique) est calme lorsqu'il n'y a qu'un ou deux spectateurs, favorisant ainsi la méditation, ou au contraire agitée lorsqu'un groupe pénètre dans l'espace, créant ainsi un climat propice à la convivialité. On offre du thé au public, ce dernier peut s'asseoir, lire, se recueillir, se documenter sur le rituel du thé dans diverses civilisations, échanger. Tout dans le salon se réfère au thé. Des pièces de collection, tableaux et vaisselle, ont été prêtées dans cet esprit de partage par des citoyens de la région, parmi lesquels on trouve une amusante petite tasse en fourrure blanche. Le thème du thé n'est qu'un prétexte. Il permet une réflexion sur le partage et la communion entre les êtres humains, de même qu'il fait prendre conscience des significations d'un geste apparemment banal mais universel, celui de porter un verre ou une tasse à ses lèvres, qu'on le fasse seul ou en groupe.

Les spectateurs ont également pu voir la série des Dion/Poloni, 6 vidéogrammes réalisés par les deux vidéastes au début des années 80 (*Bouger dans l'espace, L'homme de Pékin, Polonium, Spleen de Paris, Argentina, Garbo System*), présentée dans la salle de projection du musée sur grand écran de toile. Ceci m'amène finalement à mettre en relief une question d'ordre technique.

Étant donné la place de plus en plus importante que la vidéo d'art occupe, et occupera dans l'avenir, dans la programmation de nos musées, il vaut la peine de s'interroger sur la pertinence du support matériel choisi pour la présentation des œuvres. Une bande vidéo est d'abord une image électronique dynamique et scintillante et lorsqu'elle est projetée ainsi sur un écran d'abord conçu pour le cinéma, elle perd un peu de ses propriétés intrinsèques.

Bien entendu, les dimensions de l'écran et le confort de la salle compensent un peu cette perte. Les arts médiatiques posent déjà plusieurs défis de conservation aux musées mais la question du porteur matériel de projection mérite, selon moi, d'être examinée avec une attention particulière.

JOANNE LALONDE

## NOTES

- <sup>1</sup> Thèmes extraits de l'installation *Quadrilques de l'arbre* (1991) présentée dans le cadre de l'exposition *Daniel Dion Parcours*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 1er mai au 4 juillet, 1993.
- <sup>2</sup> Christine Ross, *La vidéographie de la défaillance, ou l'esthétique du lien chez Daniel Dion* dans Jean Gagnon et Christine Ross, *Daniel Dion Parcours/Paths*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1993, 95 p.
- <sup>3</sup> Cité par Christine Ross, *Daniel Dion Parcours/Paths*, op. cit., p.38.