Document generated on 08/12/2025 5:55 p.m.

ETC

La Quinzaine de la vidéo

Manon Regimbald

Number 11, Spring–Summer 1990

URI: https://id.erudit.org/iderudit/36290ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Regimbald, M. (1990). Review of [*La Quinzaine de la vidéo*]. *ETC*, (11), 59–61.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

La Quinzaine de la vidéo

Portrait d'un artiste dans l'Europe des ignorés, 1987, durée: 42 min.; montage réalisé à partir de l'œuvre vidéographique de Jozef Robakowski, par Marielle Nitoslawska

***La Quinzaine de la vidéo*, un événement présenté par le Vidéographe du 1er au 15 octobre 1989 –**

«Aujourd'hui ce sont mes mains qui jouent
se battent, se touchent, s'aiment.
Le doigt de la main gauche
veut toucher celui de la main droite.»
Jozef Robakowski

Alors que l'Est était à la veille de bouleversements irréversibles, **la Quinzaine de la vidéo** présentait, entre autres, une rétrospective de l'œuvre de Jozef Robakowski. Choyés, avons-nous été. Arrivant de Pologne, Robakowski débarque au Parallèle. L'artiste nous entretient de sa vision du monde. Sa présence et son œuvre vidéographique nous vaudront un des grands moments de la Quinzaine. Privilégiée, l'assistance profite des propos tenus par l'artiste sur l'art, la Pologne, sur le monde vu de l'autre côté du mur.

La suspicion
lorsqu'il y avait encore un mur...

«[...] celui qui peint des petits carrés s'il le fait
avec acharnement est suspecté automatiquement
comme si derrière ces carrés
se trouvaient une conspiration.»
Jozef Robakowski

Les contacts avec les étrangers rendent suspects. À cette suspicion correspondent les passeports retenus, les visas retirés, les livres confisqués, les lettres fouillées. Le problème du contrôle de la culture par l'État est soulevé. Il n'y a pas de place pour une culture parallèle. Tout est strictement surveillé. Contrairement à l'Occident où, bien que l'industrie culturelle soit subventionnée, subsiste une culture indépendante (enfin nous l'espérons et aimons y croire). En Pologne, le monopole de l'État est complet, englobant les musées, la télévision, les périodiques, les livres. Nous avons vu

récemment à quel point le contrôle médiatique devenait une arme stratégique de combat, qu'on pense à la Roumanie et à la prise de possession de la télévision par le Front du salut national. À la mort en direct de Ceauscescu.

D'Est en Ouest

À l'étiquette d'Européens de l'Est (puisque c'est ainsi qu'on a décidé de nous définir en Occident, insiste-t-il), Robakowski réagit vigoureusement. Il rejette cette définition. Il refuse la marginalisation. Les catégories réduisent la liberté. Dans une de ses productions, dira-t-il, la «question politique ne s'est pas posée, en ce qui me concerne; je suis né simplement ici». Robakowski se veut un artiste. Simplement. À l'Est comme à l'Ouest, on partage une même vision de l'art contemporain, affirme-t-il.

J'aimerais poursuivre les propos de Robakowski en vous entretenant de ces images, arrachées au cadre de la télévision d'État. Car il faut savoir qu'une bonne part du matériel des productions vidéographiques de Robakowski provient d'enregistrement à la télé d'événements importants (par exemple, la mort de Brejnev, les défilés du 1er mai, des images de Jaruzelski, la visite de Jean-Paul II). Ce n'est qu'ensuite que la fiction est construite. La récupération télévisuelle par la caméra vidéo joue de subterfuges. L'art du paradoxe, de l'inversion y est manifeste. Une nouvelle chaîne iconique est établie. Défigurant les actualités, le travail ironique et sarcastique désarçonne la discursivité. Le sarcasme, l'ironie feront réfléchir la bande vidéo. Si elle travestit une réalité déjà manipulée, surtout, elle permet au cinéaste de réaliser ce qui lui serait autrement interdit.

La vidéo émancipatrice

En fait, la vidéo (en tant que technique simple) facilite le travail de l'artiste, le libérant des contraintes étatiques propres au cinéma polonais. Tous les laboratoires cinématographiques sont contrôlés par le gouvernement. Ainsi la vidéo en tant que moyen d'expression direct, permet aux artistes de se soustraire aux contraintes de la censure. La bureaucratie ne peut la contrôler. Dès les années 70, la vidéo, en Pologne, a servi les créateurs, les dissidents. Robakowski insistera fortement sur cette dimension. Comme les techniques d'impression mécanisées, la gravure, la photographie, la photocopie, le télécopieur, l'informatique, l'évolution technique a secoué les pratiques artistiques tant au niveau de leur rapidité d'exécution, que de l'accroissement de leur diffusion, d'où la diminution des coûts de production. Il faut voir comment les transformations technologiques ont pu conduire à des changements majeurs dans les pratiques concernées. Cela dit sans pour autant, encenser aveuglément le mythe du «progrès» technologique ou encore celui de «l'évolution».

Le formalisme: une tradition pour les artistes de l'Est

En réaction à ceux qui ont cherché à imposer le moule uniforme du réalisme socialiste, Robakowski affirme avec vigueur un formalisme qui loin d'être dénué de contenu sait allier la discursivité à la fois hautement indiciaire et symbolique à son travail formel. L'homme contemporain accompagne l'homme dans l'amélioration de son sort, dira-t-il. Cette tradition formaliste, importante en Pologne, s'enracine historiquement dans l'avant-garde russe des années 20.

Constructiviste et formaliste d'une part et d'autre part, sarcastique et ironique, l'œuvre de Robakowski se joue des prescriptions «modélisantes» du réalisme social. Conscient que ces images représentent une période qui est déjà passée, Robakowski pressentait en octobre dernier, les changements qui s'apprêtaient à transformer l'Europe. Cristallisant sa dissidence dans une pratique engagée et formaliste, se soustrayant à l'uniformité et au conformisme du socialisme où les modèles de masse ont longtemps monopolisé les discours artistiques, Robakowski a su démontrer avec éclat sa propre façon de faire, poursuivant la vision d'un monde, d'une réalité personnelle. En ce sens, il n'y a pas de tendance artistique homogène en Pologne, dira-t-il, mais des artistes. Ce disant, il m'a semblé voir se dresser les fiers *Abakans*, courir *The rope*, se multiplier les *Embryologies* de Magdalena Abakanowiz.

L'automne montréalais, paré de ses festivals cinématographique et vidéographique excite l'œil alerté des cinéphiles. La dérobade du temps et notre incapacité ubiquiste sont nos pires ennemis face à l'abondance, la luxuriance des paysages filmiques.

18e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal 1989
du 19 au 29 octobre 1989 –

Chevauchant les deux événements, la *Saga sachets — Légende du val de l'Ourthe et de l'Amblève*, réalisée par les vidéastes belges Danièle Nyst et Jacques-Louis Nyst, s'est imposée à la fois par sa fiction et son mode de représentation. La «transversalité» des parcours surréalistes du récit, la *poiesis* et de la «figurativité» iconique et de la «discursivité» linguistique soutiennent richement la mise en place énonciative. La *Saga sachet* est l'histoire du retour à Val de l'Ourthe et de l'Amblève de simples sacs de plastique emportés par les vents. Légendaires, leurs récits épiques seront soumis au filtre de la narration. D'emblée le spectateur se

sentira complice ou voyeur, l'actualisation vocale ayant recours au chuchotement. La confidence d'une durée de 20 minutes réunit deux lions de pierre qui accueillent les premières enveloppes du printemps. Pour elles, ils raconteront, procédant à la mise en place spatio-temporelle du récit mythologique. Matricielle, la voix incube l'image. L'état photographique de la réalisation des plans immobilise plastiquement la succession diégétique. Inaugurale, la parole n'est pas dite. Elle sera chuchotée. Murmurée. D'un lion à l'autre, le narrateur et la narratrice étrangement se doublant. Et leurs voix feindront le savoir, usant du présent, mettant à jour la chaîne des images. Mais à vrai dire, la double instance narrative chuchotante se situe hétérodiégétiquement, localisant rétroactivement les analepses mixtes[1]. Parce qu'extérieure spatio-temporellement au récit immédiat. Parce qu'omnisciente à l'égard des sachets sans voix. Parce que maîtres du verbe. Surplombante, la narration des fauves de pierre soumet les sachets à des poussées sérielles de fiction, tantôt réminiscentes tantôt prophétiques. La légende revient sur ses propres traces. Les enchaînements figuratifs attestent les silences et les chuchotemens de la parole. Garant de l'éternité, les fauves de pierre séculaires soustraient les sachets à leur destinée qu'on pourrait croire éphémère. Trompe-l'œil, le savoir (fictif) des instances narratrices cherche à commander le réel.

Provocateurs, les murmures récitatifs attirent le spectateur en même temps qu'une intimité se crée. Ils aiguisent l'ouïe. Et d'un coup, le spectateur est mis dans le secret. Le tréfonds de l'intériorité est retournée (séquences des grottes souterraines). Le sac est vidé. L'enveloppe se retourne prêtant le flanc à sa réserve habituelle, se délivrant de ses mystères.

Le récit légendaire rassurant des statues conduit les sachets de plastique. Il brouille la temporalité de la série des voyages. Plus encore, le récit mythologique contrevient à la contemporanéité des matières plastiques. Par-delà l'apparente immuabilité de la statuaire de pierre animale, ironiquement la mémoire des enveloppes aériennes, errera sans fin. Les plastiques sont non-biodégradables.

Pêle-mêle

Dans la section théâtre, *Pour un oui ou pour un non*, de Jacques Doyon, traitant le texte de Nathalie Sarraute comme un scénario original, s'engage dans une aventure où les mots et le silence «territorialisent» la trame filmique. Subrepticement la banalité d'un «c'est bien... ça» deux personnages, eux-mêmes ne servent que de relais à la parole. Les mots sont sur la corde raide.

Complice et généreuse la section théâtre proposait aussi un film de Claude Régy, *Nathalie Sarraute conversation avec Claude Régy*, un portrait magistral et exemplaire. Le réalisateur filme Sarraute dans un aller-retour métonymique où l'auteure joue à la fois sur le contenu et le contenant filmique. Sarraute s'approprie l'image. Les mots deviennent son propre décor. Le dépouillement de la mise en scène, reprend celui scriptural, se réservant l'essentiel. Au fur et à mesure que s'écoulent le temps, la prégnance de la voix de l'auteure qui, à elle seule assure la bande sonore, s'accroît, nous irradiant par sa lumière intérieure. Sarraute raconte, s'entretient avec Régy. Et elle lit. Elle nous lit les premièrs pages de ce qui n'est alors qu'un manuscrit, *Tu ne t'aimes pas*. La sobriété du décor, de la mise en images, évidente chez Doyon, est maximale chez Régy. Ici, il n'y a plus que Nathalie Sarraute. Abstraite de tout décor. Sans alibi quelconque.

Dans la même visée, *La bête dans la jungle*, d'après une nouvelle d'Henry James adaptée par Marguerite Duras, procède d'un dépouillement d'artifices semblable. La caméra de Benoît Jacquot franchit le seuil du cinéma. Elle rejoint le théâtre. Rien n'arrive dans cette histoire à deux personnages. Rien. Sinon que le drame sans fin du temps qui passe face à l'impossibilité, l'incapacité de dire. Et la mort qui clôt irrémédiablement la parole qui, de son vivant, ne savait percer le silence. Tout l'univers durassien s'enchâsse à ce récit. On comprendra l'attrait de Duras à l'égard de ce texte où les événements demeurent suspendus où à la fois la mort remplit les silences et où les silences pourvoient à la mort; comme si la vie prise d'un silence incurable étouffait sous le poids de la parole tue, s'aveuglait sur l'amour impossible.

Enfin, rappelons brièvement, en musique, *Les trois dernières sonates de Schubert* (œuvre vidéographique de Chantal Ackerman avec Alfred Brendel) où une brillante analyse musicale est menée par le musicien, faisant se côtoyer fort heureusement Mozart, Beethoven et Schubert. Gardons à l'oreille la fascination que semble exercer actuellement la musique de Schubert dans les œuvres cinématographiques. Il y avait aussi, bien sûr, *La grande nuit de l'opéra* qu'on ne saurait passer sous silence et où la Callas interprète l'incontournable *Casta diva* de la *Norma*, de Bellini.

Manon Regimbald

NOTE

1. G. Genette, *Discours du récit*, Figures III, Paris, Le Seuil, 1972