

Réseaux magnétiques

5 février - 18 avril 2020

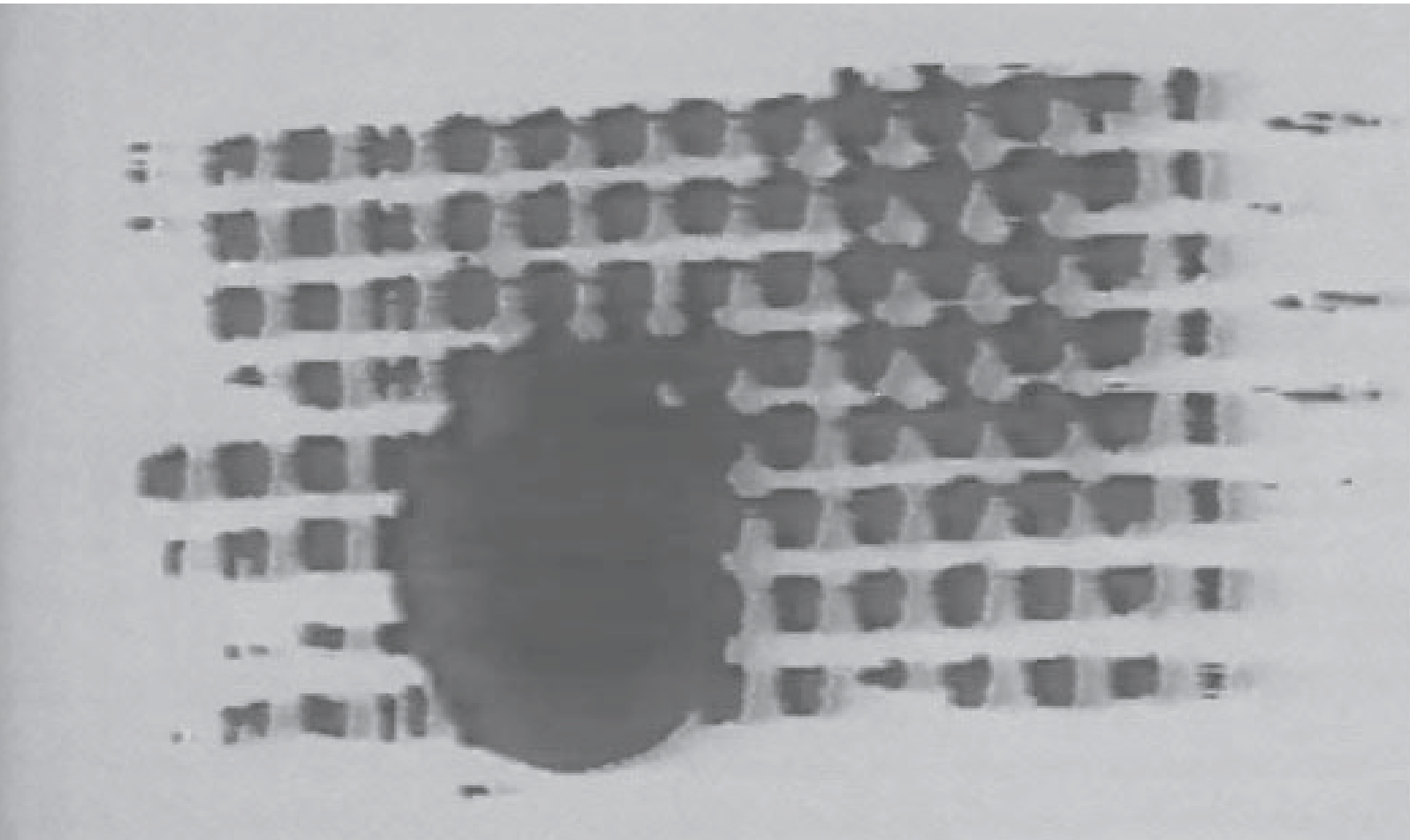


Photo: David Rahn, *Video Clouds*, 1976.

Avant-propos

Réseaux magnétiques rassemble les collections d'Artex et de Vidéographe, quelques œuvres des centres Vtape et GIV ainsi que la collection personnelle du cinéaste, vidéaste et holographiste, Alain Razutis. Pourquoi réunir ces deux collections ? Pour encourager divers regards sur les premières utilisations de la vidéographie et les technologies de l'époque. Nous voulons tracer les fondements culturels, sociaux et technologiques à travers l'observation de ces bandes et documents imprimés produits lorsque la vidéo - dans sa forme et sa nature - présentait de nouvelles possibilités artistiques et narratives et inspirait la création de communautés et de sites pour les soutenir.

Au nom d'Artex et nos collègues et amis de Vidéographe, j'ai l'honneur de vous présenter le travail commissarial de Karine Boulanger réalisé avec le soutien à la recherche de Joana Joachim. Les artistes et toutes les personnes qui ont donné et pris soin de ces vidéos et documents au fil des ans sont avec nous dans la galerie et nous faisons notre travail en prenant soin des cadeaux qu'ils nous ont donnés.

- Sarah Watson
Directrice générale et artistique (Artex)

Réseaux magnétiques : Échanges et collaboration dans le milieu de la vidéo au Canada dans les années 1970

Dès le début des années 1970, des centres d'artistes au Québec et au Canada deviennent des lieux de convergence et des acteurs importants dans le développement d'expertises techniques et d'expérimentations artistiques dans le domaine de la vidéo. *Réseaux magnétiques* explore comment ces groupes se sont fondés sur un idéal d'échange et circulation des connaissances et des bandes.

Dans l'espace d'exposition, les vidéos répondent ainsi aux documents imprimés - matériel de communication, d'information et de réseautage - qui ont contribué à leur existence. Nous avons choisi de mettre de l'avant des œuvres qui explorent les potentiels techniques et créatifs du médium, que ce soit par le feedback (*L'amertube* de Jean-Pierre Boyer), colorisation (*Video Clouds* de David Rahn ; *Electronic Sunsets 25* de Jane Wright), le repiquage d'image des médias de masse (*Femmes de rêve* de Louise Gendron), l'interaction directe avec les appareils (*Birthday Suit - with scars and defects* de Lisa Steele ; *Janet sees Herself* de marshalore ; *Fill* de David Askevold), le montage (*Keeping Marlene Out Of The Picture* d'Eric Cameron), l'arrimage avec le film ou l'ordinateur (*Not Fiction* d'Elizabeth Vander Zaag, *98.3 KHz: (Bridge at Electrical Storm)* d'Al Razutis), etc. Autant de démarches qui supposent une appropriation personnelle, voire intime, de la technologie vidéo.

Contexte et acteurs

1967. SONY commercialise la vidéo portable. Cette nouvelle technologie fascine les acteurs les plus divers qui s'en emparent pour l'animation sociale, l'activisme, la recherche plastique, voire l'utilisation en thérapie. Au Canada, certaines institutions se dotent de la technologie vidéo, tels que Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) et l'Office national du film du Canada (ONF). Mais c'est au début des années 1970 que la scène vidéo indépendante explose et s'organise avec le développement des centres d'artistes. La vidéo s'inscrit dans des groupes interdisciplinaires comme Intermedia (1967, Vancouver), A Space (1971, Toronto), Véhicule Art (1972, Montréal) ou Western Front (1973, Vancouver). Apparaissent aussi de nombreux groupes dédiés à la

vidéo, pour la plupart toujours en activité, tels que Trinity Square Video (1971, Toronto), Vidéographe (1971, Montréal), Satellite Video Exchange Society – devenu VIVO Media Arts Center (1973, Vancouver), La Femme et le film – devenu Vidéo Femmes puis fusionné à SPIRA (1973, Québec), Groupe intervention vidéo (1975, Montréal), Réseau vidéo des femmes – devenu Réseau Vidé-Elle (1975, Montréal), Ed Video (1975, Guelph), Coop vidéo de Montréal (1977), et Centre for Art Tapes (1979, Halifax). Leurs activités combinent le plus souvent production et distribution, les artistes prenant en main tous les aspects de leur travail.

Les centres d’artistes se veulent des catalyseurs de rencontres et d’émulation et des lieux d’engagement. Au Québec, l’influence du documentaire social « onféien » est prégnante, notamment parce que les premiers animateurs de Vidéographe sont des producteurs et techniciens issus du Groupe de recherches sociales de l’ONF et de Société nouvelle. Ailleurs, c’est plutôt du côté de l’art contemporain que vient l’impulsion. La performance, par exemple, est centrale dans le travail de nombreux artistes tels Lisa Steele, David Askevold, marshalore ou Tom Sherman. Mais les différents usages de la vidéo ne sont pas (encore) cloisonnés; Robert Forget, fondateur de Vidéographe, soulignait ce besoin d’émulation : « Il faut considérer justement que toutes les personnes, ici ou ailleurs, qui travaillent en vidéo, et même si elles font une recherche esthétique, sont des personnes ressources pour la communauté. C’est cette osmose entre différentes formes d’activités qui fait que tout le monde en est enrichi. »¹ D’où l’importance des dynamiques collectives de création et de gestion. Marion Froger n’y voit rien de moins que l’émergence de nouvelles formes de sociabilité, notamment pour les groupes sociaux marginalisés s’imposant enfin dans l’espace public.² Rapidement, les acteurs de la vidéo inventent et mettent en place leurs propres réseaux de diffusion, publications spécialisées, rencontres, colloques, et autres festivals. La vidéo fait son entrée dans les expositions interdisciplinaires et se voit dédier des expositions.

La vidéo comme communauté ?

Cette volonté communautaire s’étend bien sûr aux spectateurs, qu’on rêve engagés et actifs dans leur réception des bandes. À Vidéographe, par exemple, les moniteurs du Vidéo théâtre sont fixés au plafond au centre d’une salle dont les sièges sont disposés en rond. Délaissant le caractère frontal de la salle de cinéma, le but est de favoriser les débats et discussions qui suivent le plus souvent les projections.

Un grand effort est fait sur la dissémination des bandes. Leur circulation échappe souvent à la logique commerciale, l’usager ne payant que le support, ou des frais de reproduction ou d’envoi. Vidéographe, par exemple, faisait des copies gratuites de ses productions alors que Video Satellite promouvait l’échange direct de vidéos entre producteurs ou groupes. La fondation

de la collection actuelle de VIVO résulte d’une cueillette volontaire d’œuvres lors du MATRIX International Video Meet (1973,Vancouver) et de nombreux échanges. *Radical Software*, magazine incontournable de la vidéo des débuts, contenait une rubrique récurrente, « Feedback », où sont annoncées des bandes à donner où échanger, aux États-Unis et ailleurs. À mesure que la production s’accroît, les catalogues produits par les différents groupes prennent le relais pour faire connaître les bandes ; on peut en voir un échantillon dans l’exposition. L’idée de collection ou de médiathèque, générée et gérée par la communauté vidéo, émerge rapidement. Cela nous semble un trait constitutif de cette mentalité d’accès et de partage, plusieurs autres formes d’art n’étant pas l’agent et le moteur de leur propre conservation et institutionnalisation.

La télévision communautaire, comme lieu de production ou de diffusion, est aussi vue comme un lien direct avec le public. Vidéographe, en plus de lancer à Saint-Jérôme la station communautaire TVC4, expérimente avec Sélectovision un principe de télévision sur demande, les spectateurs appelant leur station câblée locale pour choisir parmi quelque 80 titres les bandes qui seront diffusées. Dans l’Ouest, des programmes initiés par des artistes tels que *Images from Infinity* de Byron Black (1973-1974, Vancouver) ou *The GINA Show* produit par John Anderson (1978-1981, Vancouver) contribuent à l’ébullition artistique de la région.

Inventer la technique

L’espoir étant à la libre expression pour tous grâce à la démocratisation de la production vidéo, l’accès à la technologie et sa maîtrise deviennent rapidement le nerf de la guerre. Se détaillant à quelque 1500\$, les premiers systèmes de vidéo portatifs n’étaient pas à la portée de toutes les bourses et le partage est de mise. De nombreux efforts sont faits pour recenser les différentes possibilités d’accès et établir le contact entre elles. L’édition spéciale « Canada » du numéro d’été 1971 de *Radical Software* inventorie 21 organismes, collectifs et groupes travaillant avec la vidéo. Le « Video Repertory » de 1972 du même magazine recense 53 individus et groupes possédant ou ayant accès à la vidéo au Canada. En 1971, Michael Goldberg publie le premier *Video Exchange Directory* (1971-1978) à Vancouver dans un effort d’identifier tous les acteurs de la vidéo et favoriser les échanges.

L’apprentissage de la vidéo est d’abord informel, voire individuel. Gilles Chartier, par exemple, pionnier du feedback et de la vidéo performance au Québec, est un autodidacte. Des images de son travail figurent dans le fascicule *L’image électronique* de Jean-Pierre Boyer et Danielle Lafontaine, présenté dans la cadre de l’exposition. Au milieu des années 1970, la formation s’organise en atelier et en programmes ciblés, et reste aujourd’hui une activité centrale dans beaucoup de centres vidéo. De la même façon, le développement technique est dans un premier temps largement artisanal. Plusieurs artistes et techniciens bricolent des machines selon leurs besoins et envies. Vidéographe développe l’Éditomètre, un des premiers systèmes de montage, processus alors compliqué, pour la vidéo demi-pouce ; Jean-Pierre Boyer invente le boyétiseur et Al Razutis développe FELIX,

deux synthétiseurs personnalisés ; David Rahn teste quant à lui un système de colorisation. Autant de tentatives de repousser les limites techniques de la vidéo.

Cette « invention » de la technique s’accompagne de la publication d’une quantité de textes et de manuels, visant à permettre la reproduction « maison » des techniques développées et l’autoformation. Au Canada, Goldberg, encore lui, publie en 1976 *The Accessible Portapack Manual*, un manuel nourri de son expérience concrète et de celles des nombreux contributeurs qu’il consulte. Un document de travail figure dans l’exposition. Les découvertes techniques, dont celles de Vidéographe sont entre autres publiées dans *Médium Média*, la revue de Société nouvelle, dont un numéro figure dans l’exposition. La vidéo elle-même servira d’outil pédagogique par la production de tutoriels. Une série en 4 parties sur l’utilisation de la vidéo figurait ainsi au catalogue de Vidéographe en 1976. L’imagerie technique –plans, schémas, illustrations des machines– réelle ou fantasmée, est par ailleurs omniprésente dans les publications de l’époque comme en témoigne le visuel des nombreuses publications exposées ici.

Conclusion : enjeux post analogiques

La vidéo des débuts a-t-elle réalisé son idéal de partage et de communauté ? Comme moteur de transformation social, rarement, comme source d’information alternative parfois, comme témoin de son époque souvent, comme pratique artistique surtout. Le passage au numérique est venu bouleverser cette écologie technologique et artistique. Le monde du papier, comme du *tape* magnétique, a largement fait place à la diffusion et la promotion en ligne. La numérisation et la conservation des bandes, alors que les supports physiques atteignent la fin de leur durée de vie, sont des enjeux majeurs pour les centres d’artistes. Si les « réseaux » sont autres, certains défis restent pourtant les mêmes : trouver un public, développer et valoriser des collections, encourager l’engagement au sein des centres. La résurgence ou la survivance de technologies analogiques souvent obsolètes dans la création contemporaine témoigne peut-être d’un besoin de mémoire et de matérialité. Nous proposons ainsi pour clore l’exposition une sélection d’œuvres des années 2000 qui utilisent des procédés analogiques : réenregistrement (*Puerto Rico Tautology (14 dubs high)* de Rob Feulner), hybridations avec le film (*La reconstitution du bulbe paranoïaque* de Guillaume Vallée), utilisation de la VHS (*How Flowers Never Became a Food Group*, de Charlotte Clermont et Alain Lefebvre; *Bleu nuit* de Sabrina Ratté), utilisation de synthétiseurs historiques (*Minotaures* de Jean-Pierre Boyer; *Rantdance* de Katherine Liberovskaya). Le pont est fait.

– Karine Boulanger (Vidéographe), commissaire

Notes

- Anon., *Entrevue avec Robert Forget*, Vidéographe, 1972, 31 minutes.
- Froger, Marion. « Les dynamiques collectives au Vidéographe (1971-1973) » dans Bonin, Vincent, *Protocoles documentaires (1967/1975)*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2010, p. 404.

Vidéos :

Jean-Pierre Boyer, *L’Amertube*, 1972, 12 min. Collection Vidéographe.
Jane Wright, *Electronic Sunsets 25*, 1974, 4 min. Collection Vtape.
Eric Cameron, *Keeping Marlene Out of the Picture*, 1976, 3 min. Collection Vtape.
Lisa Steele, *Birthday Suit - with scars and defects*, 1974, 13 min. Collection Vtape.
Elizabeth Vander Zaag, *Not Fiction*, 1976, 4 min. Collection Vtape.
David Askevold, *Fill*, 1970, 8 min. Collection Vtape.
Louise Gendron, *Femmes de rêve*, 1979, 10 min. Collection GIV.
Terence McGlade, *Frivolous*, 1974, 4 min. Collection Vtape.
Al Razutis, *98.3 KHz: (Bridge at Electrical Storm’*, 1973, 12 min. Collection de l’artiste.
marshalore, *Janet sees herself*, 1977, 14 min. Collection Vidéographe.
David Rahn, *Video Clouds*, 1976, 3 min. Collection Vidéographe.
Rob Feulner, *Puerto Rico Tautology (14 dubs high)*, 2016, 7 min. Collection Vidéographe.
Charlotte Clermont, Alain Lefebvre, *How Flowers Never Became a Food Group*, 2017, 5 min. Collection Vidéographe.
Guillaume Vallée, *La reconstruction du bulbe paranoïaque*, 2017, 11 min. Collection Vidéographe.
Jean-Pierre Boyer, *Minotaures*, 2002, 9 min. Collection Vidéographe.
Sabrina Ratté, *Bleu nuit*, 2011, 8 min. Collection GIV.
Katherine Liberovskaya, *RantDance*, 2009, 12 min. Collection Vidéographe.

Documents :

Collection Artexte.

ARTEXTE

Vidéographe