

ETC



Hors foyer ?

Passages de l'image, Centre Georges Pompidou, Paris, du 19 septembre au 18 novembre 1990

Sylvain Campeau

Number 14, Spring 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36086ac>

[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

Campeau, S. (1991). Review of [Hors foyer ? / *Passages de l'image*, Centre Georges Pompidou, Paris, du 19 septembre au 18 novembre 1990]. *ETC*, (14), 36–39.

HORS FOYER ?

Passages de l'image, Centre Georges Pompidou, Paris, du 19 septembre au 18 novembre 1990

J'AI TROUVÉ DANS UN OUVRAGE DE PAUL VIRILIO¹ un terme assez adéquat, un concept pertinent pour décrire ce que met à jour l'exposition *Passages de l'image* : l'image phatique. « *L'image phatique* – image ciblée qui force le regard et retient l'attention – est non seulement un pur produit des focalisations photographiques et cinématographiques, mais encore celui d'un éclaircissement de plus en plus intense, qui ne restitue que des zones spécifiques, le contexte disparaissant la plupart du temps dans le vague.² » Mais ce concept ne pourrait être pertinent à tout l'ensemble de *Passages de l'image*. En fait, il me semble qu'existe au sein de cette exposition quelque chose qui agit comme une menace sous-jacente, comme un péril imprécis dont cet événement devrait faire la juste part. Quelque chose que Pascal Bonitzer, dans un des textes du catalogue de l'exposition, a qualifié d'iconoclastie.

C'est sur cet axe qui existe de l'image ciblée à l'iconoclastie que les conservateurs de l'exposition, Raymond Bellour, Catherine David et Christine van Assche, ont semblé soumettre la vidéographie, la photographie et le cinéma. Et non seulement nous ont-ils présenté des œuvres complètes en chacun de ces genres voisins, mais ils ont aussi cherché à cerner les zones d'interaction où se chevauchent parfois l'un et l'autre (et l'autre !). Exposition à volets, *Passages...* nous offre, dans la Salle Garance du Centre Georges Pompidou une sélection de bandes vidéo et de films dont certains peuvent dater du premier tiers de ce siècle. Exposition à espaces aussi, elle délimite des territoires particuliers où sont exposées des œuvres d'artistes contemporains, d'autres lieux où sont mis en évidence les lieux de passage des images venues de différents médias ou encore de technologies hypersophistiquées. Le concept d'exposition derrière cet ensemble, les positions idéologiques hésitantes³ qui président à cette sélection d'œuvres et d'espaces de réflexion, tout cela mériterait une analyse critique. Mais la masse des deux cents films présentés et des cent et quelques bandes vidéo proposées dépassaient largement le temps qui m'était imparti pour couvrir cet événement. On en restera donc à

l'exposition tenue dans les salles contemporaines du Centre Georges Pompidou dont nous verrons sans doute l'essentiel à Toronto au printemps prochain⁴.

Cette exposition réunissait les productions de Robert Adams, Geneviève Cadieux, Jean-Louis Garnell, Dan Graham, Bill Henson, Gary Hill, Thierry Kuntzel, Suzanne Lafont, Chris Marker, John Massey, Marcel Odenbach, Michael Snow, Bill Viola et Jeff Wall. Parmi les pièces présentées, certaines avaient été commandées pour l'occasion. D'autres étaient de véritables lieux de passage destinés à étayer le thème de l'exposition plutôt que des prestations d'artistes. Je pense au *Vortex* de Dennis Adams où un double écran aux faces se tournant le dos recevait les images extraites de films, bandes vidéo ou événements connus. Entre ces écrans, projetant sa suite d'images à des spectateurs se faisant face, un espace était aménagé qu'occupait une structure en X. Sur les traits de ce X s'offrait une épreuve cibachrome que continuait, à sa manière, un miroir créant une continuité bancale de l'image proposée. Je pense aussi à l'étrange projectrice vidéo de Grahame Weinbren et Roberta Friedman, *The Erl King*, installation interactive de vidéodisques qui appartiendrait mieux, selon moi, à un quelconque *World Fair* (ou, pour citer un exemple local, à un *Images du futur*) qu'à un musée national d'art contemporain. Le *Zapping Zone* de Chris Marker, autre installation interactive avec des ordinateurs Macintosh où le spectateur sélectionne ses propres images, me semble aussi être du même moule. C'est sans doute là que l'iconoclastie, et même une certaine iconolâtrie, menace. Je ne mets pas en doute l'honnêteté de ces artistes, mais le voeu opiniâtre de communication entre le public et l'artiste, qui passe par cette œuvre à laquelle tous participent, me semble ouvrir la porte à cette passion idolâtre.

Passé ces quelques essais malhabiles, il y a aussi, réunie dans les galeries contemporaines du Centre Georges Pompidou, une belle brochette d'artistes que l'on gagne à voir de concert. Les « images ciblées » le sont outrageusement. Les photos gigantesques de l'installation de Geneviève Cadieux (*Ear with your eyes*), de Bill Henson et de Suzanne Lafont, l'installation-

diapositive de Jeff Wall n'obéissent qu'à leurs propres lois. Là ce qui est pris par la photographie, ces zones spécifiques décontextualisées dont parlait Virilio, est ciblé à outrance. Si bien qu'on n'y voit qu'une forme de critique par le gigantisme des moyens mis en action pour opérer le taking de la photo. Un choix malheureux, parmi ces pièces, est celui de Robert Adams dont les photos documentaires, de dimensions restreintes, nuisent autant aux autres que leur voisinage porte atteinte à sa propre série.

On s'arrêtera surtout ici sur des œuvres qui n'ont pas encore voyagé jusqu'en Amérique. Je pense, entre autres, au *Passage* de Bill Viola qui nous ouvre un étroit couloir au fond duquel apparaît le gigantesque visage tronqué d'une petite fille. Une bande vidéo, reproduite avec l'aide d'un écran à rétroprojection, nous est ici présentée en (très !) *slow motion*. Le son est à l'avenant. Le film a été tourné lors de l'anniversaire de la petite fille. Le spectateur, pris dans un espace restreint, sans la possibilité du recul nécessaire à un visionnement normal de la bande, reste le nez collé sur les pixels omniprésents de l'image. La fête devient une monstruosité. Les gestes esquissés se transforment en comportements incongrus et la bande-son émet des grondements gutturaux.

Même déconstruction de l'image et d'une situation dans *L'Été - Double vision* de Thierry Kuntzel. D'un côté, un écran de dimension normale reproduit une scène tout ce qu'il y a de bucolique (quoique dans le registre du fantasme sexuel !). Un homme, noir, nous tourne le dos, assis dans une méridienne où il feuillette un livre de reproductions de Poussin, en arrêt devant *L'Été*. Devant lui, une magnifique scène champêtre est



Bill Viola, *Passage*, 1987. Installation vidéo.

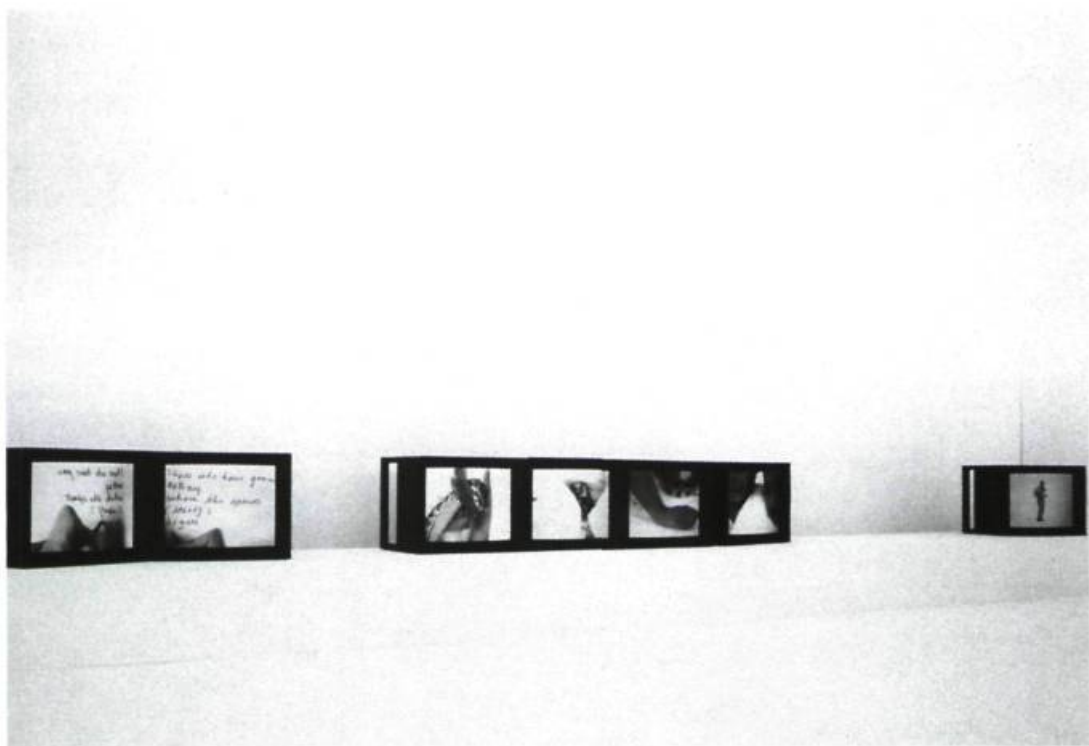
visible dans les encadrements de trois portes-fenêtres. La lumière entre de biais dans ce salon, d'un angle équivalent à celui où est disposé la méridienne. L'homme semble nu. C'est Ken Moody, un des modèles préférés de Mapplethorpe. Ce petit écran va bien vite nous servir de référence puisque sur le mur opposé la scène est reproduite sur un plus grand écran (3 m x 2,25 m). Mais le tout est reconstruit à l'aide d'un traveling, aussi lent qu'une caresse, qui serpente tout le long de l'épiderme du modèle, faisant gros plan sur gros plan. Évidemment, on est bientôt tenté par l'envie de vérifier si les deux scènes sont simultanées. Irina Dalle, d'abord étendue près d'une des portes-fenêtres se lève bientôt et s'en va par celle qui est restée ouverte. On la voit, sur le petit écran, s'éloigner... puis revenir plus tard. On cherche sur le grand écran l'ombre qui nous permettra de croire en la simultanéité des actions et au couplage de deux images. Parce que la vidéo permet d'opérer en temps réel, on la soupçonne ici d'opérer en *temps conjoint*.

Mais cette naïveté apparente du spectateur (moi !) n'en est pas une. Tout ce qu'on ne voit pas de cette scène, tout ce que l'artiste a réussi à susciter comme situation possible, tout concourt à ce qui a pu, temporellement et spatialement, arriver hors scène. Ici, joue l'obscénité de l'image ; là où ce qu'elle laisse supposer de sa place dans un déroulement événementiel prend davantage de place que ce qu'elle laisse voir.

Puis, il y a aussi la pièce de résistance devant laquelle j'ai bien dû m'oublier quelques heures : *Disturbance (among the jar)* de Gary Hill, installation réalisée spécialement pour l'occasion, agrémentée de la présence de Jacques Derrida. *Disturbance* est tout d'abord une pièce blanche, aveuglément blanche. Le spectateur prend place sur un long banc en surplomb par rapport à l'installation. Entre lui et celle-ci, un espace blanc protégé par une corde tendue. Sept moniteurs, dont l'arrière a été enlevé pour laisser voir la forme ampoulée de la lampe-écran, sont répartis sur une ligne de quelques huit mètres. Les deux premiers, complètement à gauche, sont légèrement de biais l'un par rapport à l'autre, formant un angle qui les fait ressembler à un livre ouvert. Trois autres sont sur une même ligne, côte à côte, et un quatrième, disjoint de cette suite, est de biais. Le dernier moniteur est distant de cette série de quelques deux mètres, placé de biais lui aussi, il donne plutôt sur l'extérieur de l'installation totale que sur l'intérieur. Gary Hill, dans cette pièce, s'en tient toujours aux rapports existant entre le langage et l'image. Les textes qu'il utilise, cette fois, sont des textes d'origine sacrée. Jacques Derrida intervient donc au tout début, parcourant l'espace en quelques-uns des moniteurs, lisant un des textes choisis par Gary Hill parmi ceux-ci : Évangile selon Thomas, Textes gnostiques⁶, Évangile de vérité, Apocryphe de Jean, Arguments authentiques, Évangile des Égyptiens, Sur l'origine du monde, Évangile selon Marie, Évangile selon Philippe, Trimorphique protennoin et Le tonnerre, esprit de perfection. Le choix de ces textes n'est évidemment pas innocent ; plus que le rapport de l'image et du langage, c'est ici le rapport de l'homme et de la parole mystique qui est abordé. Textes des origines, qui se perdent dans la nuit des temps, ils sont joués par des comédiens qui les lisent en toutes les langues. Les *travelings* s'enchaînent

et poursuivent leurs images dans les moniteurs voisins, créant ainsi des ruptures « continuées ». Toujours avec cette intervention de Derrida, énonçant ce qui peut apparaître comme le mythe essentiel de la vidéo, rejoignant par un biais inattendu, celui du texte lu : « Vous êtes nus. Nus devant le ciel. Ce que vous cachez, ce qui est voilé, tout sera découvert. Qui suis-je ? Qui suis-je pour partager ? Quand vous ferez de deux un et que vous ferez l'intérieur comme l'extérieur, l'extérieur comme l'intérieur, le haut comme le bas ; lorsque vous ferez du masculin et du féminin un Tout unique, afin que le masculin ne soit pas un mâle et que le féminin ne soit pas une femelle. Comment prier ? ». Revue et revue, cette bande vidéo, à cause de sa suite heurtée d'images et de considérations citées de ces textes, à cause de ces récits de création du monde et d'avènement de l'unicité, finit par morceler jusqu'à ses propres images. Tout y devient vertigineux : le son sinueux, le serpent qui rampe d'un écran à l'autre, les bras allongés d'un modèle tenant dans chaque main et de chaque côté du corps une grenade que deux personnes croquent allègrement en énonçant la possibilité (en français et en anglais) que la main droite ne sache pas ce que la main gauche fait, tout ça réparti sur plusieurs moniteurs, le gros plan en contre-plongée d'une femme aux épaules nues scandant (en grec ?) un texte sacré alors que la caméra tourne autour d'un monticule rocheux en une image continuée d'un moniteur à l'autre... Sans doute parce que cette dislocation maîtrisée des images et d'une parole veut avouer que : « La matière a engendré une passion désordonnée. »

Il faudrait en dire tout autant de l'image. Ciblée, phatique, elle n'est pas ici pure commutation, simple catalyseur de cela qu'elle reproduit ; elle s'est faite plus perverse. C'est à force de cibler de façon si évidente, si évidemment perverse son enjeu, qu'elle crée pour nous, qui sommes en rapport immédiat avec elle, une infinie distance. Prenons ce cibachrome géant de Jeff Wall, *Eviction struggle*. Tableau panoramique où, dans la vastitude de l'angle de vue, se perd le drame familial de ce particulier menacé d'être chassé de chez lui. Au verso de cette installation en gigantesque écran de projection, l'essentiel de la scène est reprise dans des moniteurs qui reproduisent en ralenti les réactions des acteurs et



John Massey, *Black and White*, 1987. Installation diapo. Photo de l'artiste.

spectateurs du drame. Ce lointain, et cette proximité renvoyés dos à dos, le charme discret et lumineux de cette banlieue de la Côte Ouest en contraste avec cet épisode dramatique évoqué avec une froide méticulosité et un réalisme précieux ; tout cela pour un sujet de journal à sensations de deuxième ordre et une image digne d'y figurer ? Entre cet espace de la banlieue et la distance entre les personnages, entre ces caractéristiques contradictoires qui habitent cette diapositive, et même, faut-il l'ajouter, entre cette philosophie de l'espace hérité du tableau, son sujet, son double traitement joignant vidéo et photo, *Eviction Struggle* a tout pour troubler le spectateur.

Reste la menace sous-jacente décrite plus haut. Elle réside surtout dans la décontextualisation que subit l'image dans une prestation artistique. Ou bien l'artiste contemporain, « peintre de la vie moderne »⁷, pense cette décontextualisation, la fait agir et en sertit l'œuvre tout entière ; ou bien, l'image pour lui bénéficie d'une force intrinsèque qui lui suffit et qu'il n'a pas à commenter. Et son travail se trouve soumis alors à une focalisation photographique sans objet.

Dans un cas, c'est un artiste ; dans l'autre...

SYLVAIN CAMPEAU

NOTES

1. *La Machine de Vision*, Paris, Éditions Galilée, Collection L'Espace critique, 1988, 161 p.
2. *Ibid.*, p. 40-1.
3. En faisant une place à toutes les formes d'images, les conservateurs ont opté pour une solution de compromis. Les images de synthèse qui n'ont d'intérêt autre qu'artisanal pour l'instant faisaient aussi partie de cette exposition. Justement à cause de ce « pour l'instant » dont chaque critique ou conservateur croit devoir se méfier !
4. À Power Plant, du 10 mai au 16 juin 1991, pour être précis ! Auparavant, *Passages...* aura été à la Fundacio Caixa de Pensions, à

Barcelone, du 11 février au 31 mars ; après, elle ira à Columbus, au Wexner Art Center du 12 juillet au 27 octobre et au Modern Art Museum de San Francisco, du 12 décembre 1991 au 9 février 1992 !

5. La bande originale est de 26 minutes ; mais, ralentie à 1 /16 elle dure 6 heures 30.
6. Ces textes sont au nombre de 52. Ils furent découverts à Nag Hannadi, en Égypte, en 1945. D'abord écrits en copte, perdus, retrouvés dans une traduction grecque au III^e siècle avant Jésus-Christ, ils sont tenus pour la traduction du Syriac ancien et de textes araméens.
7. L'expression est de Jeff Wall.