

Citer, c'est dire *Re-constitutions*

Manon Tourigny

Volume 26, numéro 3, été 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33464ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tourigny, M. (2008). Compte rendu de [Citer, c'est dire / *Re-constitutions*]. *Ciné-Bulles*, 26(3), 54–56.

Citer, c'est dire

MANON TOURIGNY

Inaugurée à l'automne 2007 dans un vieil édifice du Vieux-Montréal, DHC/ART Fondation pour l'art contemporain semble vouloir se positionner comme une référence incontournable dans la diffusion de l'art actuel, tant sur le plan national qu'international¹. Disposant de moyens financiers considérables, DHC/ART offre des conditions d'exposition qu'on retrouve rarement ici et qui permettent d'offrir une présentation optimale des œuvres. Cela est d'autant plus important quand vient le temps de présenter des œuvres vidéographiques qui peuvent se contaminer mutuellement. Pour l'exposition *Re-constitutions*, chaque étage ou lieu satellite, sauf exception, est consacré au travail d'un artiste.

Réunis par le commissaire John Zeppetelli, les artistes Nancy Davenport, Stan Douglas, Harun Farocki, Ann Lislegaard, Paul Pfeiffer et Kerry Tribe explorent, chacun à leur manière, la notion de citation ou de repiquage d'idées, source inépuisable dans le milieu de l'art actuel. Comme l'explique Zeppetelli, « Reconstituer, c'est répéter, signer à nouveau et recycler tout à la fois. C'est faire acte de foi envers l'illusion de l'originalité absolue, avec les complications liées à la paternité et à la propriété intellectuelle qui l'accompagnent, et c'est céder à " l'angoisse de l'influence ". Reconstituer sur le mode critique, comme le font tous les artistes dans la présente exposition, c'est insuffler à un texte culturel une vie nouvelle, dans une tentative d'offrir une expérience esthétique et politique renouvelée »². Il faut comprendre ici que la citation n'est pas seulement utilisée comme un *ready-made* plaqué sur une œuvre; elle sert plutôt à démontrer que l'histoire revient sans cesse nous hanter, que les événements semblent se répéter dans une sorte de spirale sans fin. Selon la sociologue de l'art Anne-Marie Duguet, la vidéo est « une voleuse de grands chemins, elle recycle, brasse, véhicule, s'approprie tout. Elle ne copie pas, elle prend »³. Que ce soit en reprenant des images médiatiques ou en s'inspirant d'œuvres existantes, les artistes de cette exposition citent pour poser un regard

nouveau sur la société, en faire un commentaire social. Afin de rendre compte du travail de ces artistes qui questionnent le présent à partir de références au passé, ce texte suit le parcours imposé par le lieu.

L'installation *I-You-Later-There* (2000) de la Norvégienne Ann Lislegaard, qui inaugure ce parcours, est la seule œuvre qui ne fasse pas référence directement à une autre œuvre. Cependant, elle est conçue autour d'éléments qui rappellent le cinéma en s'appuyant sur certains de ses codes. Dans une pièce sombre, un plancher de bois peint en blanc est déposé sur un mur et fait office d'écran de projection (le format est le même que celui des salles de cinéma); pourtant, aucune image n'y est projetée. Une bande sonore remplit l'espace de la salle; on y entend des sons du quotidien : des pas sur le plancher, une porte qui s'ouvre, des mains qui tapent sur le clavier d'un ordinateur. Parfois, une narratrice décrit les actions qu'elle exécute (« *I am sitting down. I am walking around.* ») ou les lieux où elle se trouve (« *The back room is warm and light. The front room is colder and darker.* »). Chaque son déclenche un système d'éclairage qui rythme chaque séquence et crée un mouvement. Sans voir les scènes de visu, nous pouvons les imaginer sans peine. Cette œuvre laisse au spectateur le soin de se faire son propre film par la seule évocation des sons et des mises en situations évoquées par la narratrice. Au lieu de montrer des images, on raconte une histoire.

Pour sa part, l'artiste canadienne Nancy Davenport s'est inspirée des œuvres de Georges Méliès⁴ et des frères Louis et Auguste Lumière⁵ dans *Workers (Leaving the Factory)*. Une série de 12 écrans disposés en cercle montre des travailleurs d'usine chinois et européens assis, regardant directement l'écran. Leurs images passent d'un écran à l'autre dans une sorte de travelling évoquant les difficultés liées à la mondialisation et les pertes d'emploi des pays industrialisés au profit des pays émergents. Au centre de ce panorama, une projection plus fantaisiste, à la manière de Méliès, montre des ouvriers dans différents environ-

1. Avant même d'obtenir un espace physique, l'organisme s'est fait connaître en 2006 par des présentations gratuites, au Cinéma Impérial, de films réalisés par d'importants artistes (*Drawing restraint 9* de Matthew Barney et *Zidane, un portrait du 21^e siècle* par Douglas Gordon et Philippe Parreno).

2. ZEPPELLI, John. *Re-constitutions*, Montréal, DHC/ART, 2008, p. 7.

3. DUGUET, Anne-Marie. « Voir avec tout le corps », *Revue d'esthétique*, n° 10, 1986, p. 147.

4. L'artiste propose une lecture du film *Le Voyage dans la lune* (1902) de Georges Méliès.

5. Le titre renvoie sans équivoque à *La Sortie des usines Lumière* (1895) des frères Lumière.



Workers (Leaving the Factory) et Campus, le week-end de Nancy Davenport

nements, allant d'une usine à une fusée en orbite. En posant un regard sur la situation actuelle dans le milieu du travail et sur les effets pervers de la mondialisation à travers des œuvres phares du cinéma, l'artiste montre que les idéaux changent d'une époque à l'autre, mais que le travail demeure précaire. Une autre salle, aussi consacrée à cette artiste, présente l'œuvre *Campus, le week-end* (2004) composée d'images photographiques montées en boucle. S'inspirant ici de Jean-Luc Godard, particulièrement de *Week-end* (1967) dans lequel on observait un long travelling d'un embouteillage, l'artiste propose une séquence similaire en montrant différentes scènes où des individus semblent en attente dans leurs voitures, dont quelques-unes accidentées, suggérant ainsi la gravité des événements. Certains effets stroboscopiques sont ajoutés, évoquant les voitures de police dépêchées sur les lieux pour constater les dégâts. Il apparaît clairement que les images se déployant à l'écran ont été captées indépendamment les unes des autres, ce qui crée un étrange théâtre où tout se mêle et se répond dans un espace-temps en suspension.

Here & Elsewhere (2002) de l'Américaine Kerry Tribe s'inspire également de Jean-Luc Godard, puisant dans *France/Tour/Détour/Deux/Enfant* (1977-1978), une série de 12 émissions coréalisées avec Anne-Marie Miéville dans laquelle les auteurs cherchaient à comprendre comment deux jeunes enfants étaient influencés

par les médias. Dans le film de Tribe, une voix hors-champ, celle du théoricien et cinéaste britannique Peter Wollen, interroge sa fille Audrey sur différentes considérations philosophiques (la vie, le passé, le rôle des images, etc.). L'intérêt de cette œuvre, outre le fait qu'elle permette de porter un regard particulier sur notre propre existence, est qu'elle ramène un double rapport entre Wollen et Godard, en ce sens que le cinéaste britannique a lui-même analysé le travail de cet important cinéaste de la Nouvelle Vague et a été influencé dans son propre travail. *Here & Elsewhere*, en jouant sur l'idée du partage de la mémoire entre deux époques et deux cinéastes, propose une forme d'hommage à ces deux artistes.

La visite de l'exposition se poursuit dans des lieux satellites. Le prochain arrêt mène le visiteur vers l'installation filmique *Incon-solable Memories* (2005) de l'artiste vancouverois Stan Douglas. S'inspirant du classique du cinéma cubain *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, l'artiste unit deux temporalités dans une même œuvre en faisant se chevaucher deux événements historiques dans le regard d'un intellectuel qui refuse de quitter l'île : le débarquement de la baie des Cochons en 1961, une initiative des États-Unis pour renverser le régime castriste, et l'exode de Mariel en 1980 alors que près de 130 000 Cubains ont quitté l'île pour se rendre en Floride. Dans sa forme,



Deep play de Haroun Farocki

cette œuvre est plutôt difficile à cerner au premier coup d'œil tant sa mécanique paraît complexe. Il s'agit de « deux films 16 mm en boucle de durée différente, synchronisés mais en alternance, qui sont projetés simultanément sur un seul écran »⁶. Le résultat demeure étrange en cela que le présent et le passé s'entrecoupent, formant ainsi une trame narrative qui suggère que les temporalités s'imbriquent sans point de fuite possible.

Deep play (2007) du cinéaste allemand Haroun Farocki est composée de 12 projections vidéos synchronisées portant sur la finale de la Coupe du monde de 2006 entre la France et l'Italie. Cette installation présente différentes sources documentaires de cet événement hypermédiatisé afin d'en proposer plusieurs points de vue. Au lieu d'exposer un point de vue unique, chaque écran de l'installation devient une nouvelle zone pour suivre le déroulement du match. Tel un immense laboratoire, la salle permet de voir le match autrement par l'entremise de systèmes d'analyse du jeu (les trajectoires du ballon, la retranscription écrite du jeu, la modélisation des joueurs, etc.) ou par la présentation d'éléments qu'on ne voit généralement pas (les caméras de surveillance ou une vue extérieure du stade, seul élément filmé par l'artiste). Cette prolifération d'images et de points de vue cherche à démontrer que le système télévisuel est régulé par des normes qui filtrent l'information pour ne laisser paraître que l'aspect spectaculaire de ce sport.

Le dernier artiste de cette exposition s'intéresse également aux images médiatiques. Dans ce cas-ci, Paul Pfeiffer a créé deux installations autour de la figure mythique et déchue du chanteur

Michael Jackson. Reprenant le documentaire *Living with Michael Jackson* (2003), réalisé pour la télévision, dans lequel ce dernier avouait dormir avec de jeunes enfants, Pfeiffer soumet le chanteur à une autre forme de procès en réalisant une installation pour le moins troublante. *Live from Nerverland* (2007) fait se rencontrer un chœur de 80 enfants récitant le monologue que Jackson avait préparé pour cette occasion. Un écran, où apparaissent ces jeunes, fait face à un moniteur déposé au niveau du sol et diffusant l'image du chanteur. Pfeiffer a trafiqué l'image de Jackson pour faire se correspondre les mots crachés par ces jeunes, déformant parfois le visage du chanteur. La seconde œuvre de Pfeiffer, *Live Evil Bucharest* (2004), présente une séquence où le chanteur exécute son fameux *moonwalk*. Formant une série de taches que le sujet doit interpréter, les deux petits écrans placés en angle rappellent le test de Rorschach. Cette fois, Jackson est dépeint comme un monstre et seule son ombre permet de l'identifier.

Ce parcours offre l'occasion de constater à quel point les artistes qui utilisent la citation dans leurs œuvres questionnent, par différents renvois historiques ou par des images récentes, l'état actuel du monde. Qu'ils proposent une vision poétique, philosophique ou critique, ces artistes s'intéressent à l'histoire, la grande comme la petite. Ils s'inspirent du cinéma ou de la télévision comme source inépuisable d'images à transformer et à revisiter afin de créer de nouveaux rapports au monde, mais aussi afin de poser un regard critique sur ce qui est véhiculé par les médias. En même temps, ils mettent à jour l'idée d'une mémoire collective. Reste à savoir si les œuvres de cette exposition passeront sous la loupe d'autres artistes qui voudront parler d'une époque et de l'histoire qui se répète inlassablement. ■

6. ZEPPELLI, John. *Op. cit.*, p. 13.