

Douglas Gordon *Sheep and Goats*

[24 février au 30 avril 2000, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris]

Charles Dreyfus

Numéro 76, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46154ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

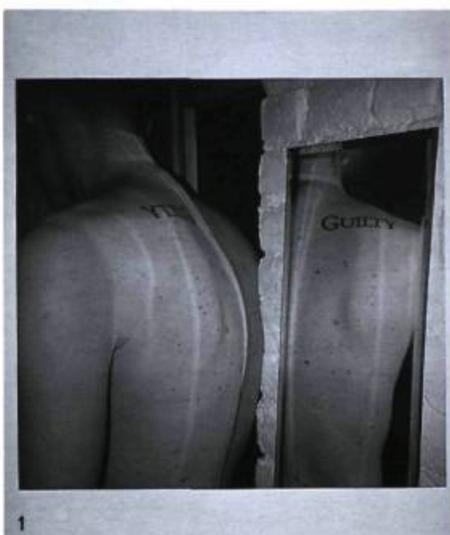
Citer cet article

Dreyfus, C. (2000). Douglas Gordon *Sheep and Goats* / [24 février au 30 avril 2000, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris]. *Inter*, (76), 34–35.

Douglas GORDON_Sheep and Goats

[24 février au 30 avril 2000, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris]

par Charles DREYFUS



Pour sa première rétrospective à Paris, Douglas GORDON né à Glasgow en 1966, a voulu un dispositif global, avec un parcours mental à double entrée.

Entre *Mouton et Boucs*, le visiteur se voit obligé de faire un choix en poussant l'un des deux rideaux d'*Off Screen* (1998). Deux couloirs parallèles avec une série de vidéos réalisées depuis 1994 comme *Blue* ou *Hand and Foot*, où il redessine avec des fragments de son propre corps « une sensation

d'espace accompagnée de nuage de doigts » (BUTOR). Il y recherche l'ambiguïté d'un espace psychologique issu d'une société jugée schizo-phrène ; le médium vidéo offrant d'office des analogies avec le peu qu'on s'imagine des mécanismes de la pensée : circuit, mémoire, enregistrement, avance rapide, retour, pause...

Une préoccupation pour la mémoire, qui de façon objective, (statistiquement chaque famille est ou sera sujette à divers dysfonctionnement du comportement), se retrouve souvent dans ses diverses mises en abîme. Avec *List of Names*, il établit et dispose dans l'espace la liste de toutes les personnes qu'il a rencontrées. Mémoire liée à l'idée de BARTHES parlant du punctum et de la photographie. Depuis 1990, 1440 noms : liste qui ne cesse de grandir. Mémoire signe de fatigue, de rajout à ce que l'on a oublié... Il a aussi travaillé avec des stratégies de communications comme la poste, ou avec *Museum Keys* (1992) sur la manière dont les gens choisissent de répondre. En faisant des doubles des clefs du musée, il a voulu montrer que la relation du spectateur avec une œuvre peut être la même que toute autre relation. On peut aller jusqu'à s'apaisant sur n'importe quel doute et par effet de boule de neige arriver à une crise grave.

De plus il peut toujours y avoir une voix incon nue pour nous rappeler notre angoisse latente de perpétuel cerné : « J'ai commencé à faire mes œuvres téléphoniques. Une des premières s'est passé dans le cadre très cool dans un café à Rome.

Je voulais me servir du contexte social : tard dans la soirée, dans un bar bondé. L'idée, c'était que l'individu ciblé reçoive un coup de fil imprévu au téléphone public du bar. L'organisateur du projet a donc téléphoné une ou deux fois par nuit pendant un mois. Il parlait au barman qui était au courant du plan. Ensuite le barman appelait le nom de quelqu'un dans la salle pour qu'il vienne au téléphone. Il arrivait au téléphone pensant parler à quelqu'un qu'il connaissait, mais au lieu de ça, c'était l'organisateur du projet qui lui lisait du texte et raccrochait. » (tiré du catalogue de l'expo).

Après les milliers de noms encolonnés, un sas vide : *Single Room with Bath* (1998). Une simple baignoire remplie d'eau isolée dans une pièce. Si l'eau peut être agréable au toucher, sa température maintenue en un flux constant entre 42° et 46° C est critique à plus d'un titre :

« La température normale d'un corps est de 37° C. Un léger changement peut avoir un grand effet. Si le corps atteint une température de 38° C, la personne peut ressentir des étourdissements, des maux de tête et de la fièvre. À 41° C, il y a de fortes chances qu'elle ait des hallucinations et qu'elle perde connaissance. Une température corporelle atteignant 42° C ou plus peut s'avérer fatale. » De l'illusion à l'hallucination de l'humeur labile au mauvais voyage l'autre sur-moi. Mais surtout Douglas GORDON peut hypnotiser n'importe qui avec sa connaissance du cinéma, de la vidéo et de la télévision.

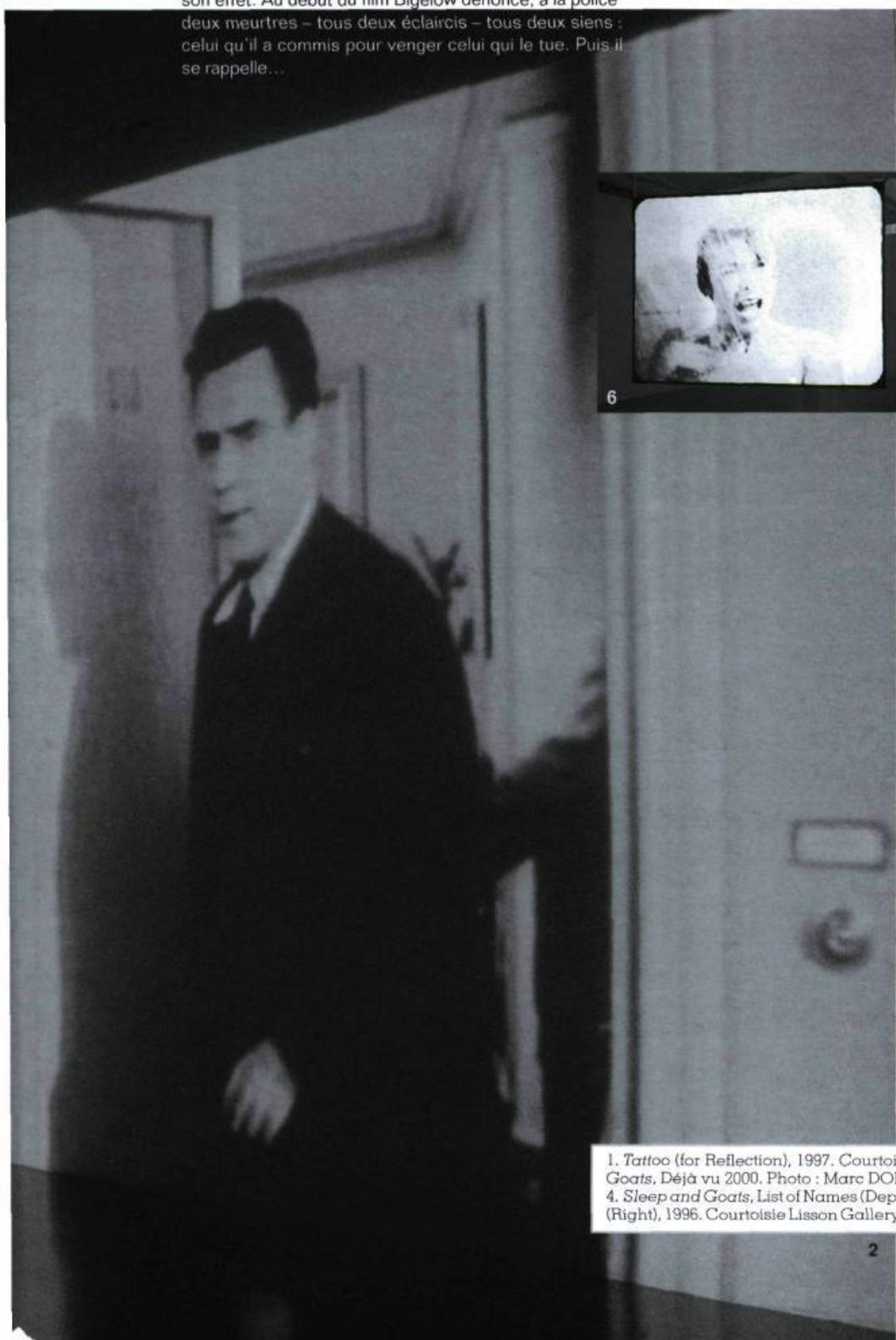




Déjà-vu (2000) juxtapose trois projections (en 23, 24, 25 images par secondes) du film *D.O.A.* de Rudolph MATÉ (1949-50), dont les images sont renvoyées à une virtualité décuplée par des miroirs. La première copie se déroule plus vite que la vitesse normale, la troisième, ralentie d'une image par seconde, au bout de trente minutes raconte déjà la même histoire avec cinq minutes de retard. *Dead on Arrival* nous raconte l'histoire d'un homme, Bigelow, empoisonné par une substance radioactive qui passe ses dernières heures à retrouver son assassin avant que la toxine ne fasse son effet. Au début du film Bigelow dénonce, à la police deux meurtres – tous deux éclaircis – tous deux siens : celui qu'il a commis pour venger celui qui le tue. Puis il se rappelle...

Avec ses trois vitesses et ses miroirs, Douglas GORDON déconstruit l'horloge de MATÉ, basé sur le vécu véritable de l'instant, et son espace expressionniste géométriquement condensé, comme l'architecture d'un bloc cellulaire :

« ... asynchronisme simultané d'images, réunies par coïncidence dans un cadre temporel préétabli qui lie l'œil à l'écran. On ne peut s'empêcher d'englober les événements que l'on voit avec ceux qu'on a déjà vus à ce même moment. Plus toute l'action est déchiquetée, plus le souvenir gît dans notre mémoire des moments d'autrefois, désormais transitoires. L'esprit transforme l'immédiat en une boucle où passé et présent se brouillent : la représentation filmée et doublée par elle-même à travers les yeux du spectateur – sans aucun matériau étranger supplémentaire. C'est le pouvoir véritable du « rhizome » (DELEUZE), qui éclate dans toute sa force. GORDON n'a donc plus besoin d'utiliser le film comme support pour la logique d'une narrativité fondée sur le contenu. Au lieu de quoi il peut se servir de n'importe quel matériau filmé pour transformer le film lui-même en structures sous-jacentes d'un récit. La narrativité, dans un film, n'est que la relation entre une image et la suivante, voire entre plusieurs images simultanées. Dans cette hypothèse, tout film est discontinuité continue... »



Pour *24 Hours Psycho*, le célèbre film d'Alfred HITCHCOCK *Psychose* est ralenti à une durée totale de diffusion de 24 heures et projeté sans son sur un écran suspendu en diagonale dans une salle. La scène de la douche, passant ainsi de 2 à 30 minutes, flotte sans solution de continuité, pouvoir de la génération qui a grandi avec un magnétoscope et fait du ralenti un jeu :

« Si vous regardez une scène incroyablement violente au ralenti, vous commencez à voir comme une harmonie entre le couteau du meurtrier et le corps de la victime. Alors une action brutale peut se transformer en union paisible entre deux éléments. Cela peut être très séduisant : en même temps, vous avez toujours votre conscience qui sait que ce que vous voyez n'est pas juste, mais vous désirez le regarder. Une sorte d'impulsion sadique : vous savez que c'est mal, mais vous voulez y participer. » (entretien de Denis ANGUS in *Omnibus* n° 31, janvier 2000.)



Words and Pictures (1996), à partir de films montrés dans les cinémas de Glasgow entre le 20 décembre 1965 et le 20 septembre 1966 les neuf mois couvrant sa conception, sa gestation, sa naissance. Images résiduelles d'un temps prénatal, films devenus mythiques, restes d'une société du spectacle, stade d'un miroir « prétexte à lier conversation ». *

1. *Tattoo (for Reflection)*, 1997. Courtoisie Galerie Mot & Van der Boogard. 2. *Sheep and Goats, Déjà vu* 2000. Photo : Marc DOMAGE. 3. *Left Dead*, 1998. Photo : Dave MORGAN. 4. *Sleep and Goats, List of Names* (Depuis 1990). Photo : Marc DOMAGE. 5. *Hang and Foot* (Right), 1996. Courtoisie Lisson Gallery. 6-7. *24 Hour Psycho*, 1993. Photo : Marc DOMAGE.