

Article | Le monde à 35 centimètres de hauteur

S esse.ca/fr/article-le-monde-35-centimetres-de-hauteur

Le monde à 35 centimètres de hauteur

Par Bernard Lamarche

À la Biennale de Venise, pour la 50e édition de l'histoire de la manifestation, la participation canadienne au cœur des pavillons nationaux officiels était assurée par l'artiste montréalaise d'origine tchèque Jana Sterbak. Le Musée d'art contemporain de Montréal et l'un de ses conservateurs, Gilles Godmer, étaient chargés de défendre avec l'artiste l'installation vidéo ambitieuse *From Here to There*. Dans ce partage du regard que théâtralisait l'installation, des questions d'altérité étaient finement abordées.

Une fois le seuil du pavillon franchi, le visiteur constatait que l'espace interne avait été entièrement habillé pour recevoir six écrans vidéo. Ces derniers reprenaient la courbure des murs mais en heurtant leur relative régularité par une configuration en zigzag dont la principale fonction semblait être de confronter l'espace difficile du pavillon canadien (1). Les images diffusées sur ces écrans n'avaient pas été filmées par l'artiste. Cette dernière avait imaginé un dispositif permettant au chien Stanley, un terrier Jack Russell (2), de filmer des images permettant de représenter le monde à 35 centimètres de hauteur. Une caméra miniature avait été adaptée pour que le chien puisse la porter sur sa tête, le transformant, par le truchement de la caméra vidéo, en un cyclope (3).

Pour Sterbak, le projet découlait d'une inquiétude profonde : «Il faut voir à l'origine de cette œuvre le fort malaise et l'angoisse ressentie par l'artiste à la simple pensée de devenir un jour aveugle. Et comment imaginer un aveugle à Venise?», demande Gilles Godmer dans le catalogue de l'exposition (4). La réponse de l'artiste à l'interrogation du conservateur ne sera toutefois pas venue à temps pour la Biennale de Venise. Un seul des deux volets de l'installation aura été produit pour l'exposition : les déambulations du chien devaient mener le spectateur dans le dédale de la cité des Doges à Venise et sur les terres glacées des berges du Saint-Laurent, dans la région du Bas-Saint-Laurent.

Seul le pendant québécois a été réalisé pour l'instant; l'installation, au moment de son inauguration, a été présentée par voie de communiqué de presse comme une «œuvre évolutive complexe». Ce délai dans la production, s'il écartait le tourment initial de Sterbak, laissait tout de même clairement entendre que ses intentions étaient d'imaginer un dispositif capable de mettre en scène la mise en commun des regards sur laquelle repose implicitement l'histoire entière de la photographie et, par extension, celle de la vidéo. En effet, il est possible d'envisager l'avènement de la photographie comme l'apparition d'une première occasion dans l'histoire de l'humanité de partager le regard d'un autre à travers un dispositif photographique.

Il faut accepter l'idée que la photographie (et du coup, la vidéo) est redevable de la peinture dans la mesure où son dispositif, celui de la perspective, permet rétrospectivement de situer le point de vue idéal du spectateur à l'emplacement même où se serait tenu le peintre au moment d'envisager la scène à peindre. Or, si la peinture place devant une *représentation*, la photographie (la vidéo) elle, place devant un doublon de la réalité placé à l'enseigne de l'indiciel puisqu'elle résulte de l'empreinte directe de la lumière sur la surface sensible (5). Cela dit, force est d'admettre que l'idée que la photographie puisse permettre à un regard d'émigrer pour passer dans l'œil d'une autre personne a plus de chance de frapper l'imaginaire que la même situation repérée dans le domaine de la peinture.

Il me souvient bien d'avoir vu à la télévision, il y a plusieurs années, une émission sur la manière de voir qu'ont les chiens. Le narrateur expliquait le phénomène au moment où une simulation permettait de voir comme un chien le fait. Dans ce document, se présentait un des enjeux de l'installation de Sterbak, à ceci près qu'avec cette œuvre, le mode de vision rendu est celui de la caméra numérique.

Une œuvre présentée en 1997 à Montréal, dans le cadre de l'exposition *De la minceur de l'image* (6), permet de mieux saisir encore cet enjeu dans la pièce de Sterbak. Dans *L'Optogramme* (1983), le théoricien de l'image Georges Didi-Huberman, signant une monobande, propose la fiction d'un épisode troublant de l'histoire de la vision. La vidéo comprenait une photographie qui aurait été prise sur la rétine d'une femme assassinée le 14 juin 1868. Ainsi, la rétine, comme un écran doué de pouvoirs mnémoniques, des pouvoirs de surcroît inaltérables au-delà de la mort, aurait été capable d'enregistrer les toutes dernières émanations lumineuses à frapper l'œil du mort avant qu'il ne se ferme à tout jamais, comme l'écrit Nicole Gingras, «*avant que toutes les images ne disparaissent, avant que la lumière ne disparaisse totalement*». Selon ce fantasme de l'image ultime, il aurait été possible d'imprimer, malgré la mort de l'organe et comme s'il s'agissait d'un négatif, la toute dernière scène distinguée par le mort au moment de son trépas.

Ce récit aurait pu faire belle figure au sein de ceux qui garnissent les pages de l'histoire de la criminalité associée à celle de la photographie. Une des applications possibles de cette découverte fictive aurait pu consister en la possibilité de discerner, à travers les tissus inanimés de l'œil, le visage du meurtrier tel que vu par sa victime au moment du crime. Le criminaliste aurait pu tenir là une méthode infaillible permettant de retracer des assassins à partir du dernier témoignage laissé derrière elles par les victimes. Littéralement, l'image *post-mortem* aurait permis de voir à travers les yeux de quelqu'un d'autre.

L'œuvre de Sterbak est chargée des considérations soulevées par la vidéo de Didi-Huberman. Ce dernier, comme l'écrit encore Nicole Gingras, «est fasciné par l'idée de voir cette dernière image» qu'il met lui-même en scène. Ce qui intéresse le théoricien des «images inquiétées», à travers la fiction qu'il a imaginée, c'est de plonger dans la mort pour voir dans les yeux du défunt ce reste de la réalité qui aurait survécu à la tragédie. Par cette

fiction, Didi-Huberman résume le dispositif photographique : l'œil, même mort, remplace l'appareil photographique; le regard se partage à travers lui. À sa manière certes moins dramatique, l'installation de Sterbak active des registres similaires, puisqu'elle nous fait revivre, en la réduisant au seul regard, les expériences d'un autre, le chien. En assistant au dévoilement des images, le visiteur suit, disons à la trace, le chien pisteur.

Dans son essai pour le catalogue, Gilles Godmer fait remarquer à juste titre que la caméra vidéo portée par le chien fait office de prothèse, à l'instar d'autres «œuvres-prothèses de l'artiste (7)». Si l'on en croit le commentaire de l'artiste exprimant ses craintes de perdre la vue, cette œuvre opère la substitution d'un regard à un autre, celui de l'aveugle, perdu à tout jamais. Le regard que porte le chien devenu cyclope sur le monde est celui qui pallie la noirceur entourant l'aveugle. En cela, Sterbak rejoint Marshall MacLuhan, pour qui la prothèse précède toujours la mutilation – comme l'a fait remarquer ailleurs Johanne Lamoureux (8). Rappelant ce fait, Lamoureux ajoute que ces prothèses, un peu comme la caméra du chien et la rétine chez Didi-Huberman, «permettent de réapprendre à faire corps autrement».

Ce «faire corps autrement» n'a rien d'immédiat dans l'œuvre qui nous occupe ici. C'est évidemment moins de notre corps (celui dont parle Lamoureux) que de celui de l'animal dont la caméra est le prolongement. Encore qu'il faut considérer le chien et la caméra qu'il porte comme étant la prothèse de notre regard. C'est notre regard, rendu aveugle par l'anticipation de la fiction, qu'il s'agit de suppléer. Et une fois remplacé, le regard désormais porté par le chien se livre à un type d'enquête, non pas celle du criminaliste, mais une filature dont les affects ne partagent rien avec ceux suscités par la mort. L'avancée du chien tient en effet essentiellement de la promenade.

Une des dimensions étonnantes du projet venait de ce que l'artiste entendait sans doute développer l'idée que deux formes de tourisme étaient à comparer à travers l'accumulation d'images tournées par le chien lors de ses promenades. Pour quiconque n'a jamais mis les pieds au Québec et n'a jamais souffert les ardeurs de l'hiver, il y a tout lieu de croire que les images rapportées par le chien Stanley offraient une occasion de dépaysement. Pour nous, les images étaient typiques du Bas-du-Fleuve en hiver : de grandes routes enneigées, le traversier, une promenade dans un boisé, sur les glaces, à moins que n'aient été visibles, impliquant une brisure difficilement explicable dans le fil narratif, des images filmées dans un parc, en contexte urbain.

La vision que donne Sterbak (probablement à dessein) ne se démarque pas des stéréotypes, même si elle est mue par les instincts de l'animal. Par contre, l'installation commence à captiver dès lors que la facture des images est prise en considération, de même que le sous-texte de la narration que ces images tirées du pays de l'hiver développent. En effet, les images captées par le chien ne sont pas sans posséder certaines qualités plastiques. Sautillantes, constamment au bord de la défaillance puisqu'elles peinent à rendre l'information visuelle lorsque le chien s'excite, ces images s'accordent aux

intentions de l'artiste de faire un clin d'œil à un cinéma d'avant-garde amoureux de ces explorations essentiellement formelles (9). Par exemple, lorsque le chien se secoue, les images tournoient, se superposent en une rapide saccade et donnent le vertige.

Évidemment, le principe d'altérité, en règle générale cher à la production de Sterbak, est activé par les mécanismes de l'œuvre qui donne à voir le monde à travers un regard étranger au nôtre. Le regard est pour ainsi dire diffracté par le dispositif de l'œuvre : le point de vue de l'animal est partagé, mais ce regard est filtré par les possibilités et les limites de l'appareil numérique que porte le chien.

L'axe de l'altérité est davantage développé en ce que chacune des pulsions du chien est enregistrée par la caméra, chacune de ses excitations, de ses accélérations, tout comme ses hésitations. L'œuvre consiste en une documentation des comportements de l'animal comme substituts à nos propres réactions. Ses mouvements devant les composantes du paysage sont suivis par le spectateur.

L'œuvre est assurément plus intéressante comme étude comportementale que comme tentative de capter des images inédites ou inhabituelles du paysage. Ainsi, lors des rencontres de Stanley avec d'autres animaux – un porc-épic inhospitalier ou un autre chien –, l'étude de la conduite du chien prend une tournure singulière. L'attitude du chien à l'égard de ces «autres» opère une stratification des rapports à l'altérité – nous regardons l'autre qui nous prête ses yeux (son œil) alors qu'il entre lui-même en contact avec autrui.

La pièce de Sterbak est certainement autre chose qu'une œillade colonialiste sur un paysage qui a supporté maints lieux communs : la froidure, le caractère sauvage, les étendues sans fin de la lande, etc. Le polyptyque vidéo, projeté sur six écrans de grande taille de manière à excéder le champ de vision, provoquait le balayage de la surface de projection. Ce mode scopique était amplifié par la projection de séquences différentes présentées de façon synchrone (10).

L'accumulation de ces intermédiaires : la caméra-prothèse, les comportements du chien – et de ces jeux sur la différence : nous comme visiteur, le chien comme portant ailleurs notre regard, les images simultanées et les mouvements accidentels de caméra traduisaient *from here*, du regard du spectateur, *to there*, aux espaces arpentés par le chien Stanley, la fiction d'un regard, le nôtre, dépossédé de ses moyens.

NOTES

1. Fait intéressant, parmi les pavillons officiels des Giardini di Castello, la pièce de Sterbak était l'une de celles qui prenaient le plus en charge les données physiques du bâtiment dans lequel était présentée l'œuvre. Ailleurs, les pavillons semblaient accueillir les œuvres à l'instar des musées traditionnels, c'est-à-dire à titre d'enveloppe, de coquille dans laquelle, la plupart du temps, les œuvres donnaient l'impression d'avoir été déposées sans que soient donnés les signes singuliers d'une véritable réflexion sur la manière de présenter les

œuvres. Certains diront que l'esprit d'aventure de la pièce de Sterbak se mesurait non seulement par la trame que la vidéo déployait, mais aussi par l'utilisation de l'architecture ingrate du pavillon.

2. Le Jack Russell a été choisi parce que cette race possède un instinct de chasseur encore développé, une donnée importante pour le rendu du projet.

3. L'appareil qui transmettait les images reposait sur le dos de l'animal, tel un gilet.

4. Gilles Godmer, «Chasseur d'images», dans *From Here to There*, catalogue d'exposition (Biennale de Venise, Pavillon canadien, Venise, du 15 juin au 2 novembre, 2003), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, p. 18.

5. À vrai dire, ce doublon est aussi une représentation, avec toutes les implications que cette vérité implique, mais le degré de vérisme ou de réalisme de cette représentation n'est plus tributaire des possibilités et des limites du médium utilisé, la peinture.

6. Voir Nicole Gingras, *De la minceur de l'image*, Montréal, Éditions Dazibao (Les essais), 1997, 63 p.

7. L'auteur fait référence à des œuvres comme *Measuring Tapes Cones* [sic] (1979), *Arm Cages* (1993) et *Condition* (1995).

8. Johanne Lamoureux, «Les machines pathétiques de Tony Brown : *healing the sane*», dans *Tony Brown*, catalogue d'exposition, De Vleeshal, Middelburg, Pays-Bas, 1988, p. 29.

9. Des mouvements de caméra analysés dans un autre texte du catalogue de l'exposition. Voir «Expériences en mouvements de caméra. De Venise en 1896 à Venise en 2003/De Lumière à Sterbak», de John W. Locke, dans *From Here to There*, catalogue d'exposition, op. cit., p. 41-53.

10. La trame sonore de l'installation était constituée d'extraits des *Variations Goldberg* de Bach telles qu'interprétées par Glenn Gould. Comme le fait remarquer judicieusement Gilles Godmer dans un document ajouté à la pochette de presse pour expliquer les écarts entre l'œuvre telle que présentée dans le Pavillon canadien et le texte du catalogue : «la proximité des écrans, ajoutée à l'exiguïté semi-circulaire du lieu de présentation, contribue également à l'intensité déstabilisante de cette expérience inédite à laquelle Sterbak nous convie.»