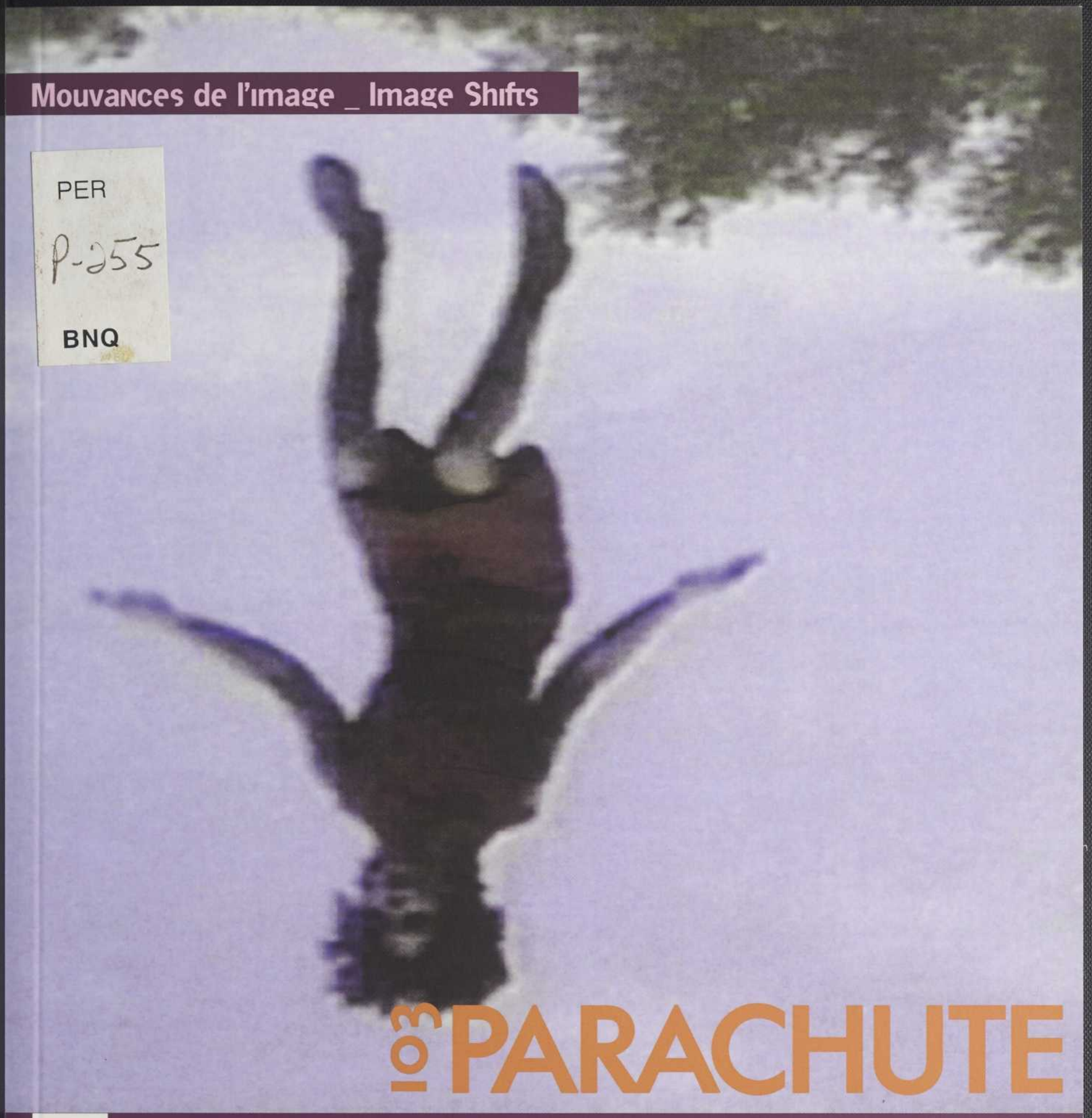
Mouvances de l'image _ Image Shifts

PER
P-255
BNQ



103 PARACHUTE

7 71766 00013 8 03

Mouvances de l'image _ Image Shifts

07_08_09_ PARACHUTE

6 ÉDITORIAL _ EDITORIAL
Mouvances de l'image
Image Shifts
par _ by Chantal Pontbriand

12 «POUR NOUS LE CINÉMA EST MORT».
Notes sur quelques stratégies cinéphiles de l'art
par Emmanuel Hermange
Pierre Bismuth, Douglas Gordon, Pierre Huyghe

26 **STAN DOUGLAS**:
Living the Drive
STAN DOUGLAS.
Vivre la pulsion
by _ par Gordon Lebredt

42 TIME AND THE IMAGE:
A Conversation with **Jonathan Crary**
LE TEMPS ET L'IMAGE.
Un entretien avec Jonathan Crary
by _ par Charles Reeve

51 RELOCATING THE VIEWER:
An Interview with **Atom Egoyan**
RELOGER LE SPECTATEUR.
Une interview avec Atom Egoyan
by _ par Jacinto Lageira & Stephen Wright

Couverture _ Cover: Manon Labrecque, *Vice, Vertu et Vice Versa*, 1993, vidéo _ video, 11 min., interprète/actor: Sophie Desjardins.
Page précédente _ Previous page: Atom Egoyan, *Calendar*, 1993, photo de film avec _ film still with Arsinée Khanjian;
photo reproduite avce l'aimable permission de _ Courtesy of Johnny Eisen, © Ego Film Arts.

72 **MICHAEL SNOW**.
Le syndrome de Velázquez (Les deux derniers films de Michael Snow, *Prelude* et *The Living Room*)
par Jacinto Lageira

86 **SHARON LOCKHART**:
From Form to Flux
SHARON LOCKHART.
De la forme à la fluctuation
by _ par Norman Bryson

108 NŒUDS CONTEMPORAINS:
La vidéographie de **Manon Labrecque**
CONTEMPORARY KNOTS:
The Videography of Manon Labrecque
par _ by Christine Ross

128 **JAKI IRVINE**:
Metamorphoses and Becomings
by Caoimhín Mac Giolla Léith

136 **echoes and shifts**
FICTIONAL COMMUNITY
by Hans Haacke
POLITICAL ART VERSUS DEMOCRATIC POLITICAL PROCEDURE?
by Michael Hirsch

141 Livres et revues _ Books and Magazines
par _ by Florence Clauzel, Mark Harris, Ana Honigman, Todd Meyers, André-Louis Paré, Thérèse St-Gelais, Jody Patterson, Petra Rigby Watson

[www.parachute.ca]

Mouvances de l'image _ Image Shifts

Les dernières années ont vu s'accroître les pratiques hybrides dans l'art: nombreux sont les artistes qui font se croiser la photographie avec le film ou la vidéo, et l'inverse. L'image fixe et l'image en mouvement, la tension qui s'exerce entre les deux, sont source d'infinies variations qui occupent une bonne part de l'art actuel.

D'où vient cette fascination? Elle est d'abord historique: parallèlement à la modernité, on peut retracer l'histoire de la transformation de l'image fixe en image-mouvement, ce qui donnera naissance au film puis à la vidéo. Cette fascination est issue du désir de reproduire le réel, de créer une illusion et éventuellement de s'intéresser aux ratages qui peuvent se produire entre ce désir de représentation du réel et un processus quelconque de reproduction.

On peut aussi considérer que cet intérêt pour les pratiques nées des croisements entre médiums peut avoir à faire avec la perception: ce qui fait que telle ou telle image et son processus de fabrication ou d'avènement retiennent l'attention. Qu'est-ce qui retient notre attention? Qu'est-ce qui fait qu'on s'attarde un moment sur une photographie, un film, une projection de film ou de vidéo, ou de diapositives, ou une image-synthèse quelconque? Qu'y a-t-il dans ce moment de stase, qu'il se produise devant une image fixe ou une image en mouvement? Comment ce moment de stase, ou de pose, traduit-il l'inconscient (ou le contexte réel)? Ce moment est important, chargé de sens, lourd d'une manière de percevoir le monde, de se le représenter, de négocier avec le réel.

Dans ce numéro, Jonathan Crary, philosophe américain, nous propose ses réflexions sur le sujet de l'attention et sur les

In recent years, art has witnessed an increase in hybrid practices, several artists now mixing photography with film or video, and vice-versa. The still image and the moving image are the source of infinite variations within a large part of today's art.

Where does this fascination come from? First, it is historical: the history of the transformation of the still image into a moving image, leading to film and video, can be paralleled to that of modernity. This fascination was born of a desire to reproduce the real, to create an illusion and eventually take an interest in discrepancies occurring between this desire to represent the real and reproduction processes.

One might also consider that this interest in practices that mix mediums has something to do with perception: what makes one particular image and its making or occurrence worthy of our attention. What draws our attention? What makes us linger over one photograph, film, slide, film or video projection or computer-generated image? What happens during this moment of stasis, faced with a still or moving image? How does this moment of stasis or pose convey the unconscious (or the real)? This moment is important, charged with meaning, carrying a perception of the world, a manner of representing it and of dealing with the real.

In this issue, American philosopher Jonathan Crary proposes his thoughts on attention and diverse interpretations of the concept during modernity. "The real shift concerns the emergence of a scepticism and a more profound sense of the almost arbitrary nature of human vision," he says, pushing the contextualisation of perception, and its relativisation, to

différentes interprétations dont ce concept a pu être l'objet dans le cours de la modernité. «Le véritable changement se rapporte à l'émergence d'un scepticisme et d'un sens plus aigu de la nature presque arbitraire de la vision humaine» dit-il, poussant la contextualisation de la perception, et sa relativisation, aux limites de l'entendement. Il s'intéresse à ce qui retient l'attention à un moment donné, et y voit une forme de liant social, un lieu d'émergence de ce qui peut former une communauté. L'attention et la perception sont pour lui des données fluctuantes, flottantes, qui laissent surgir d'autres formes d'incarnation de la réalité et donnent lieu à la créativité.

Emmanuel Hermange se penche sur les travaux de divers artistes (dont Dan Graham, Pierre Huyghe et Douglas Gordon) pour y explorer différentes modalités du traitement qu'ils font de l'image-mouvement. Ces artistes se caractérisent par leur adaptation de films, ou de concepts, tirés de l'histoire du cinéma sous la forme d'installations. Le phénomène de la réception, issu du lien spécifique que ces démarches nouent avec le spectateur, y est analysé. Dans une interview, Atom Egoyan nous livre ses réflexions sur sa propre fascination pour le cinéma, et spécialement sur certaines images que l'on peut créer au cinéma, qui sont en fait des moments de stase où la conscience apparaît. Il y fait le lien avec son intérêt pour les œuvres de Gary Hill, Bill Viola et Jeff Wall. Il ne manque pas l'opportunité de rendre hommage à Michael Snow qui l'a fortement influencé.

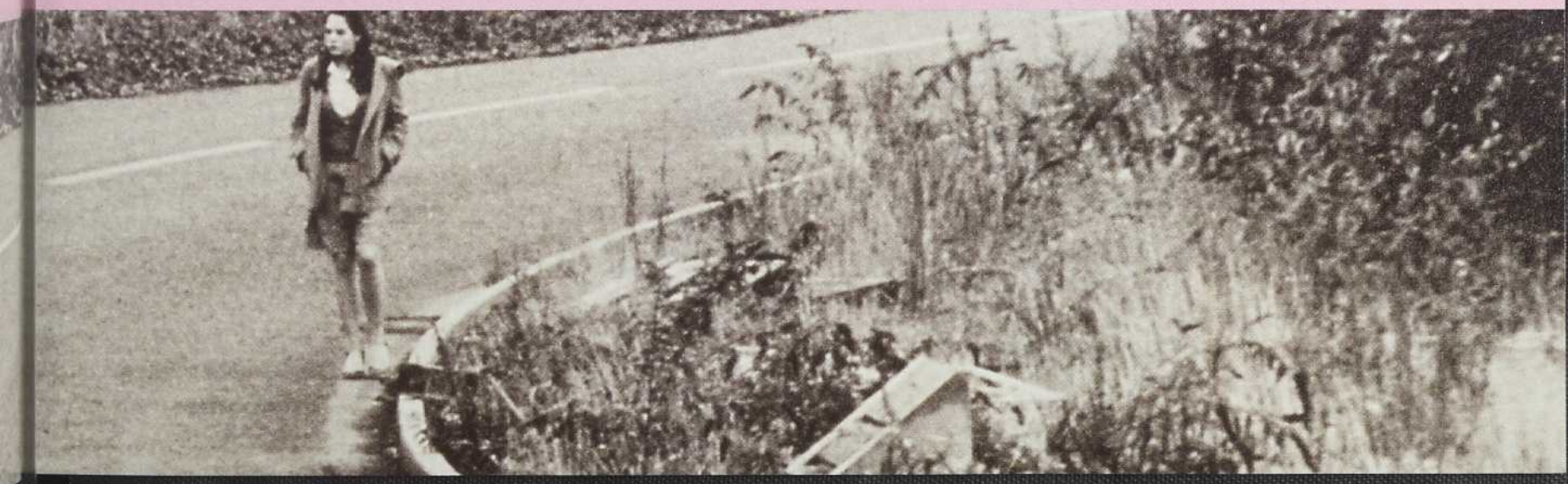
Jacinto Lageira consacre son article aux deux films les plus récents de Michael Snow, dont l'enjeu porte sur le fait que

the limits of understanding. He is interested in what draws attention at a precise moment, and sees in it a form of social binder, a space of emergence of what might become a community. For him, attention and perception are fluctuating, floating data that lead to other ways of embodying reality and give way to creativity.

Emmanuel Ermange examines the work of several artists (including Dan Graham, Pierre Huyghe and Douglas Gordon), exploring their various treatments of the moving image. These artists have in common their adaptation of films, or concepts, drawn from the history of cinema and presented as installations. The perceptive phenomenon, born of the specific links that these approaches build up with the viewer, is analysed. In an interview, Atom Egoyan shares his thoughts on his own fascination with cinema, particularly with certain images that can be created through it – actually, moments of stasis where consciousness arises. He connects it with his interest in the work of Gary Hill, Bill Viola and Jeff Wall. He uses the opportunity to acknowledge Michael Snow's strong influence on his work.

In his essay, Jacinto Lageira focuses on Michael Snow's two latest works, dealing with the fact that "perception takes place either too soon or too late." In the same spirit as Jonathan Crary, Lageira states that "the dramatisation of the Snowan real would rest on this simple realisation: what we are perceiving is actually happening to us, in that it is occurring in our time and our lived mental and physical space."

Norman Bryson also addresses Sharon Lockhart's work in terms of attention and perception: he analyses various



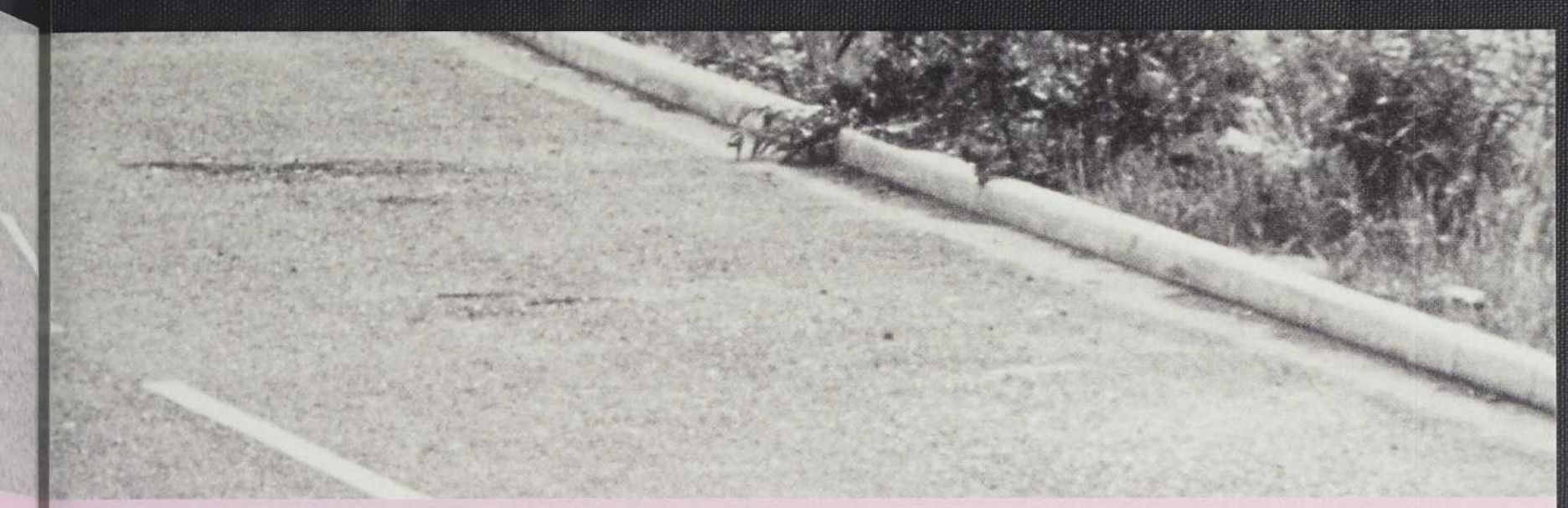
« De jour en jour le besoin s'impose davantage de posséder de l'objet la plus grande proximité possible, dans l'image et surtout dans la reproduction. » Walter Benjamin

«la perception a lieu ou bien trop tôt ou bien trop tard». Dans la lignée de Jonathan Crary, Lageira affirme que «la dramatisation du réel snowien serait ce simple constat que ce que nous percevons est en train de nous arriver en tant qu'il s'agit de notre temps et de notre espace mental et physique vécus». Norman Bryson aborde également l'œuvre de Sharon Lockhart en fonction de ces questions d'attention et de perception: il analyse différentes œuvres dont le magnifique *Goshogaoka* en décortiquant la fascination qu'exerce sur nous ce film chorégraphié avec de jeunes Japonaises, fascination qui devient déconstruction au fur et à mesure que la projection se déroule. Lockhart use du récit et du «contre-récit» à souhait, révélant l'envers de l'image en somme, et l'inconscient du regardeur-spectateur. Elle s'intéresse aux micro-mouvements, aux interstices dans l'image, exposant ainsi plus avant le réel.

Gordon Lebredt se penche sur une seule œuvre de Stan Douglas, *Win, Place or Show*, et nous entraîne très loin dans une mise en perspective de l'œuvre. Il démontre comment cette œuvre recèle un univers fantasmatique, explore sa forworks, including her superb *Goshogaoka*, dissecting the film's fascination on the viewer – a fascination that turns into deconstruction as the projection progresses. Lockhart uses narrative and "counter-narrative" to perfection, in short revealing the underside of the image and the beholder/viewer's unconscious. She is interested in micro-movements, in the image's interstices, to further display the real.

Gordon Lebredt examines a single work by Stan Douglas, *Win, Place or Show*, taking us deep into his own perspective of the work. He demonstrates how the work conceals a fantasy world, exploring its formation and deformation through extraordinarily intricate and unpredictable editing. This analysis recalls Lacan's concept of the Other, as the author notes.

Concerning Manon Labrecque's work, Christine Ross also addresses the notion of subject, how it is constructed and deconstructed through the image. Referring to the concept of melancholy and hysteria as she finds it in Labrecque's work, she considers her tapes as exploratory gaps within these states, and demonstrates how the artist carries out this crossing using the electronic medium of video itself. Here, the



mation et sa déformation à travers un montage extraordinairement complexe et imprévisible. Cette analyse rappelle le concept lacanien de l'Autre, comme le souligne l'auteur. Au sujet de l'œuvre de Manon Labrecque, Christine Ross traite aussi de la notion de sujet, de sa construction, déconstruction à travers l'image. Elle s'en réfère au concept de mélancolie et d'hystérie qu'elle retrouve au sein des œuvres de Manon Labrecque, et qui sont vues comme des trouées exploratoires à travers ces états, et démontre bien comment l'artiste effectue cette traversée en se servant de la vidéo, du médium électronique lui-même. La mouvance de l'image ici suscite la motilité du sujet qui y prend forme. Chez Jaki Irvine, œuvre à laquelle nous introduit ici Caoimhín Mac Giolla Léith, le travail est aussi l'occasion de métamorphose et de mouvance. Irvine travaille avec le film, jouant sur la fluidité du médium et sur sa capacité à montrer le détail, dans un brouillage des sens et du sens. Il se produit chez elle une dispersion de l'attention qui mène à l'exploration de territoires autres.
Ce sont ces «territoires autres» qu'il nous importe de faire valoir ici même, dans un foisonnement d'œuvres et de paroles toutes aussi porteuses les unes que les autres.

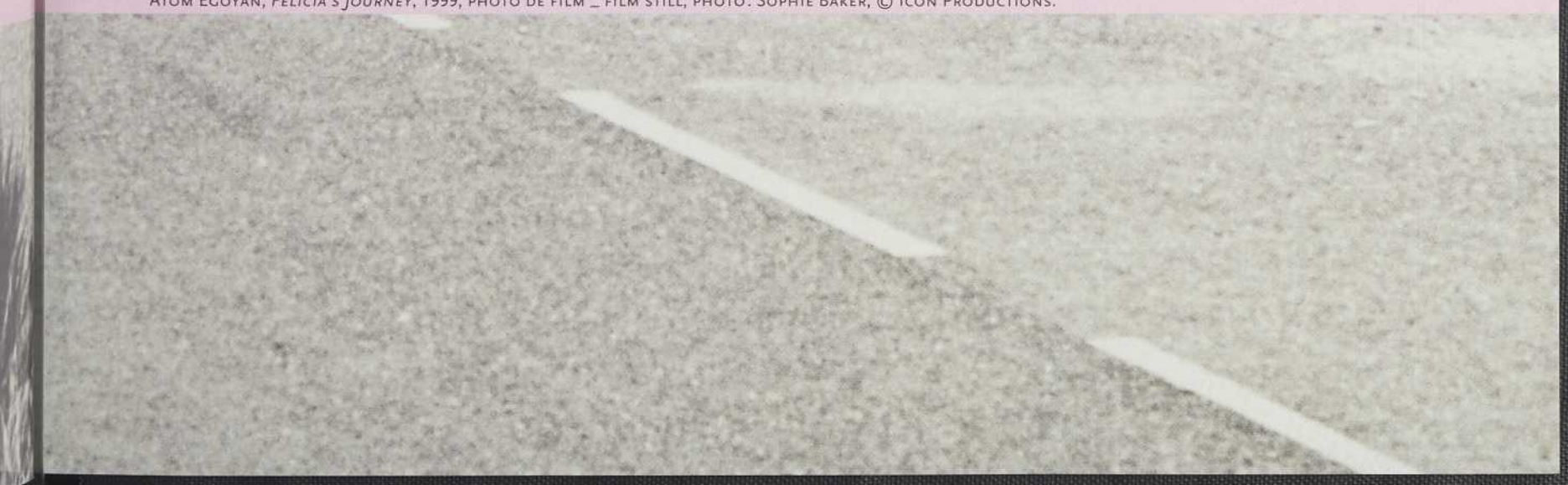
Chantal Pontbriand

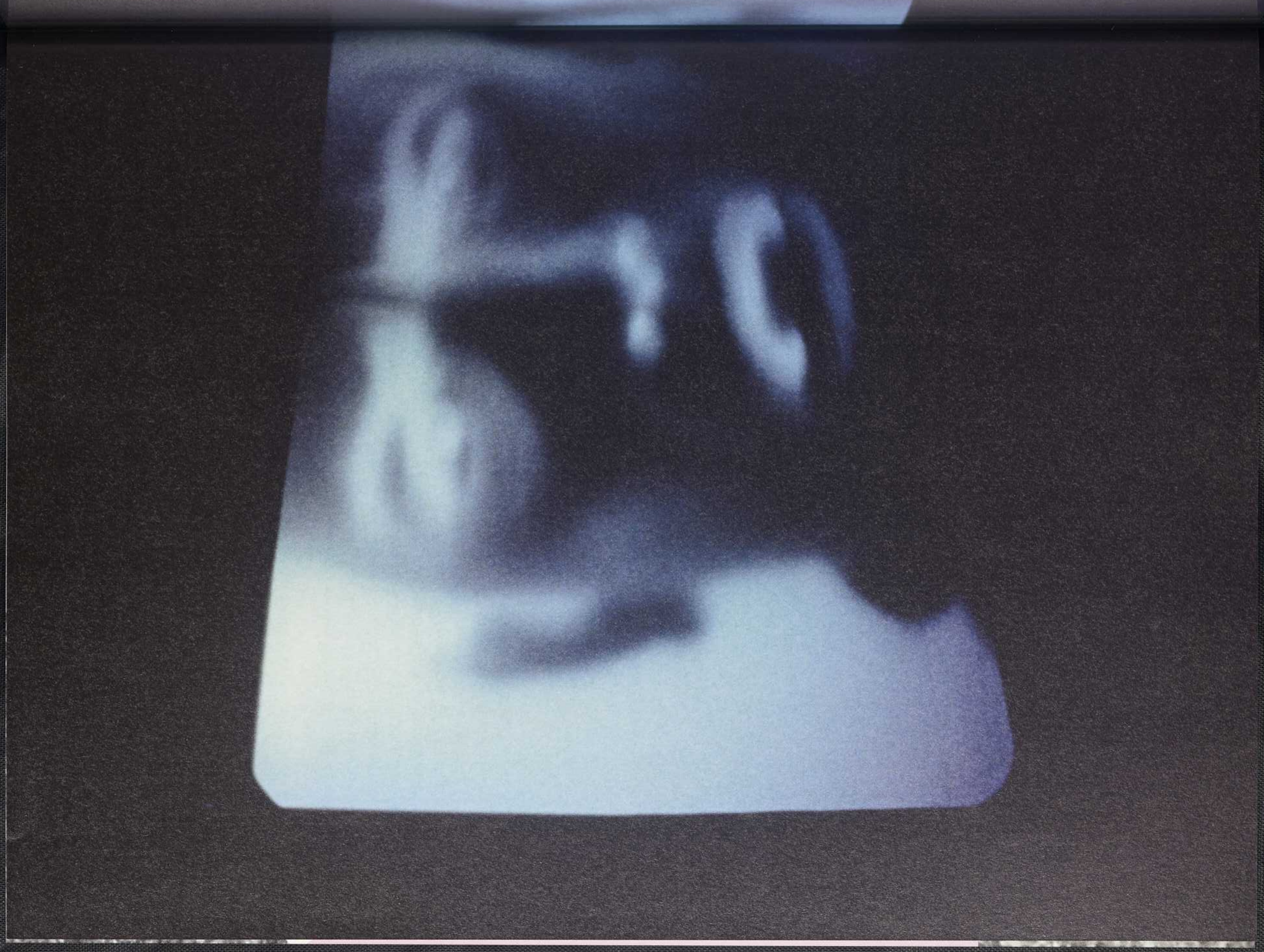
image shift provokes the motility of the subject and its formation within it. Caoimhín Mac Giolla Léith introduces us to Jaki Irvine's work – also the site of metamorphosis and shifts. Irvine works with film, playing with the medium's fluidity and capacity to show details, in an blurring of the senses and of meaning. Within her work, a dispersal of attention occurs, leading to the exploration of other territories.
These "other territories" are what we find important to highlight, in this abundance of meaningful works and words.

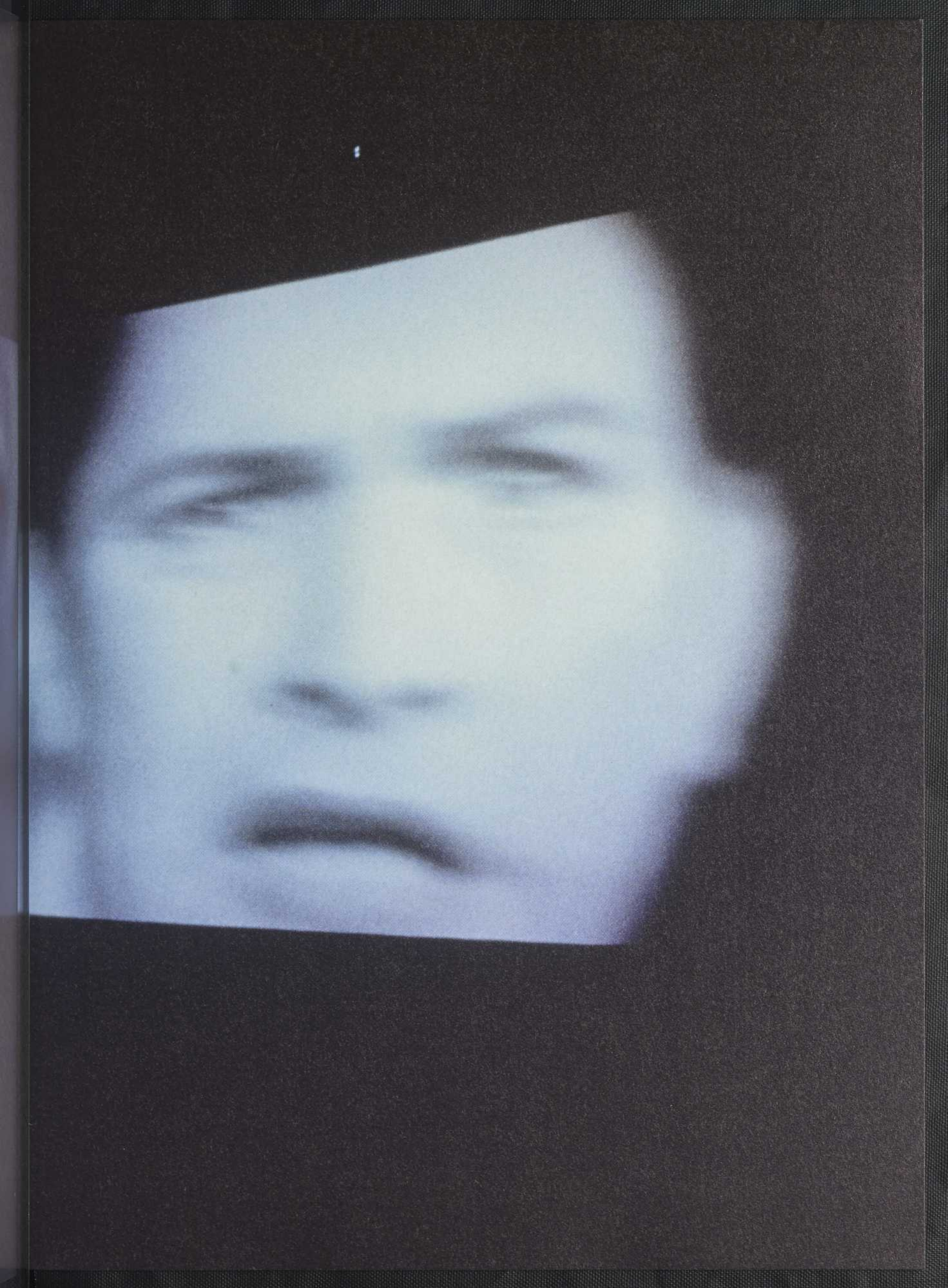
Chantal Pontbriand

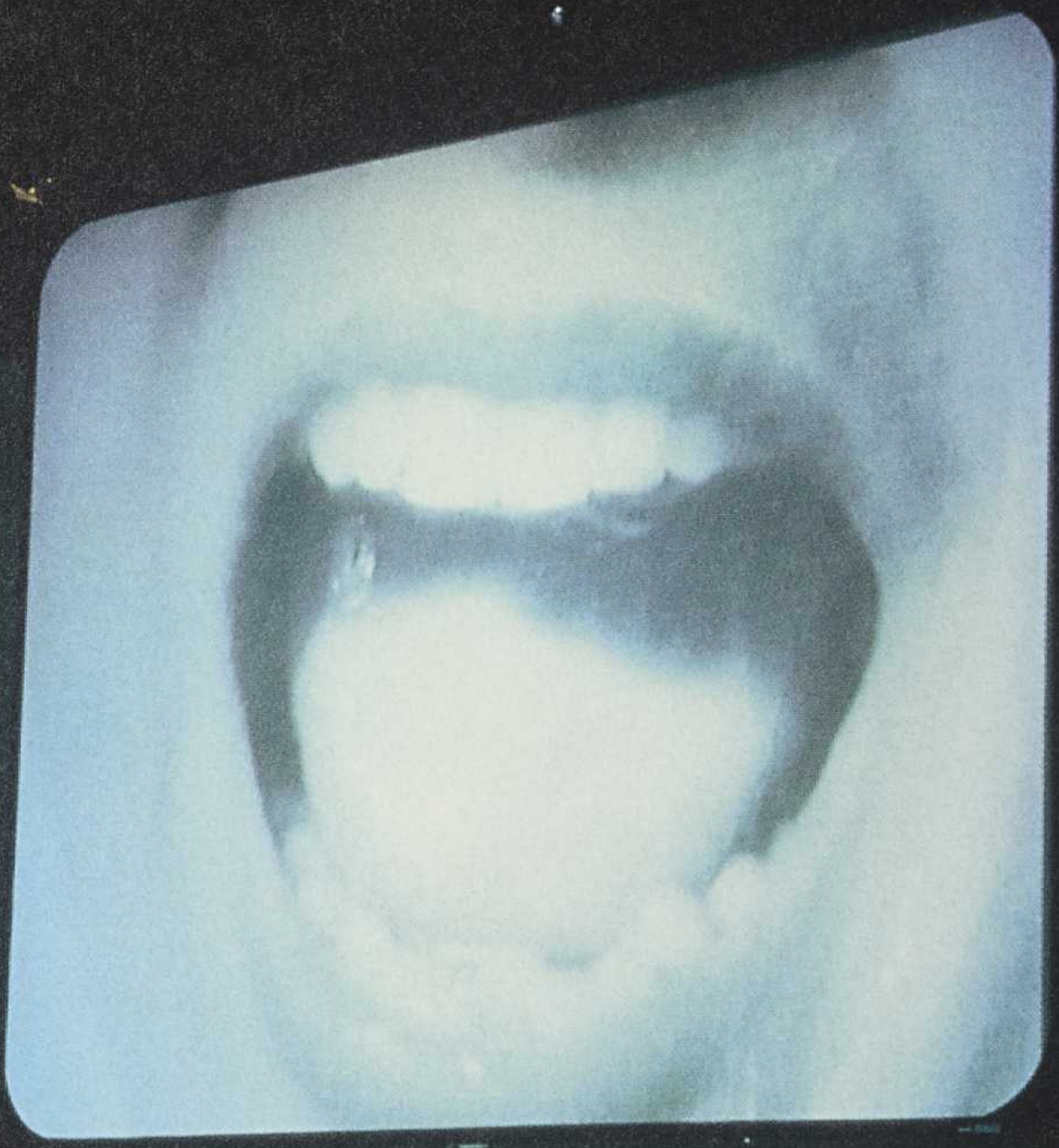
Translated from the French by Colette Tougas.

Atom Egoyan, *Felicia's Journey*, 1999, photo de film _ film still; photo: Sophie Baker, © Icon Productions.









«Pour nous, le cinéma est mort»

Notes sur quelques stratégies cinéphiles de l'art

Emmanuel Hermange

→ Devant la quasi-totalité des films [d'Ozu, Ray, Hitchcock, Eustache, Truffaut, etc.], un artiste plasticien sera d'abord frappé par la permanence d'une histoire qui vient les justifier.
– Philippe Thomas[1]

Les nombreuses expositions venues saluer, ces cinq dernières années, le premier centenaire du cinéma sur la scène artistique ont eu pour effet de mettre en évidence l'importance autant que l'hétérogénéité du modèle-cinéma dans la création contemporaine. Si elles ont révélé que l'intérêt des artistes pour le cinéma répond à de nouvelles préoccupations depuis la fin des années quatre-vingt, on laissera de côté la question de savoir dans quelle mesure ces réunions thématiques, motivées par la séduction que l'art contemporain produit dès qu'il s'organise en antichambre du cinéma, ont consolidé le pôle d'attraction que représente désormais le Septième Art sur la scène artistique. Avec Raymond Bellour, on soulignera que l'on voit beaucoup plus l'art se cherchant sous l'effet du cinéma que le cinéma se montrant lui-même à la recherche d'autres arts[2]. En outre, les œuvres qui meublent cette antichambre doivent être examinées dans la perspective historique des multiples emprunts de l'art au cinéma. Puisque celui-ci, depuis ses prémices – si l'on songe à la fortune de Marey ou Muybridge –, demeure tout à la fois une source,

Pages précédentes _ Previous pages: Douglas Gordon, *Confessions of a Justified Sinner*, 1995; photo: Galerie Yvon Lambert, Paris.
Ci-contre _ opposite: Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993; photo: Galerie Yvon Lambert, Paris.

un modèle, à briser ou à importer, une pratique offrant aux artistes de déplacer leur geste sur un territoire presque vierge, hors des lourdes déterminations historiques de l'art, comme les cinémas expérimentaux en témoignent. Non que la recherche de formes alternatives au cinéma dominant soit désormais abandonnée par les artistes – les films *d'expositions* d'Eija-Liisa Ahtila, de Stan Douglas ou de Sam Taylor-Wood en fournissent la preuve –, seulement la jubilation réside souvent aujourd'hui dans le déplacement du cinéma lui-même, de son répertoire et de ses procédures en particulier, dans les espaces de l'art.

Projeter un film culte au ralenti, rejouer quelques scènes d'un classique en vidéo dans un contexte ordinaire, envoyer une lettre à un assassin vu dans un film, demander à une dactylo de décrire tout ce que la bande son d'un film lui donne à comprendre, proposer les scénarios de films de Godard, Bergman ou Kubrick comme trame narrative à un sitcom, offrir au visiteur d'une exposition une sélection d'enregistrements vidéo en libre accès, faire rejouer un acteur là où il a déjà tourné, tous ces projets, récemment mis en œuvre par des artistes tels que Pierre Bismuth, Douglas Gordon ou Pierre Huygue, ont plus ou moins en commun de s'appuyer sur des films dits «de répertoire» selon diverses procédures propres à la production ou à la diffusion du cinéma, et de transporter ainsi, non sans la désagréger, la substance fictionnelle de celui-ci sur la scène des arts visuels. Projet qui implique de considérer le cinéma au terme de son histoire: «Le cinéma est jeune, il n'a que cent ans mais pour nous, affirme Gordon, il est déjà mort[3].»

L'expérience de la durée

Hiroshi Sugimoto, Pierre Bismuth

En une dizaine d'années, un large déploiement de projections vidéo et l'«effet-cinéma» que produisent fréquemment leurs images ont ainsi habitué le visiteur de galeries et de centres d'art à pénétrer en ces lieux tel le retardataire à une séance de cinéma. Ou plutôt tel l'amateur de films pornographiques lorsque certaines salles les projetaient en boucle, avant que le magnétoscope n'offre ces images hors de toute promiscuité. Comme hier l'amateur de films X venant de quitter le boulevard, aujourd'hui le visiteur d'expositions passe souvent de la lumière à la pénombre, pour découvrir les images labiles d'une projection en cours qui, à son arrivée, est d'abord une source lumineuse propre à discerner un espace et à y déplacer son corps.

En photographiant depuis la fin des années soixante-dix des salles de cinéma grâce à l'enregistrement continu de la projection d'un film, Hiroshi Sugimoto a tiré un judicieux parti esthétique de cet équilibre précaire entre lumière et image. L'enregistrement du défilé de l'image-mouvement auquel il procède avec une technologie conçue pour l'image fixe conduit au retournement des conditions du spectacle. En effet, à l'issue de la durée du film, la lumière qui l'a rendu visible, fait apparaître la salle tandis que l'écran, lieu de l'illusion, littéralement «brûlé» par la surexposition, n'est plus qu'une trouée dans l'image photographique. Pierre Bismuth, dont on a commencé à voir les travaux au début des années quatre-vingt-dix et qui, souvent, introduit dans ses œuvres l'expérience de la projection cinématographique elle-même, souligne d'une autre manière ce phénomène. Il remarque pour sa part que lorsqu'on pénètre dans une salle de cinéma où la scène du film en cours se déroule dans la pénombre, tout déplacement est suspendu à la prochaine introduction de lumière, et devient ainsi étroitement lié à l'action du film[4]. Aucune de ses œuvres ne reproduit cette situation en particulier, mais force est de constater que la tension entre spectateur et image que celle-ci recèle est précisément le terrain que le cinéma lui permet de placer au centre de son travail. C'est ce lien sensorimoteur ténu entre spectateur et action diégétique que Bismuth explore lorsqu'il produit un tracé *En suivant la main droite de Gene Tierney dans «Laura» (Otto Preminger, 1944)* (1998), ou lorsqu'il enregistre et projette, à la place ou à côté d'un film, la progression de la frappe qu'une dactylo produit en décrivant ce film d'après sa bande sonore, sans l'avoir jamais vu au préalable (*Post Script*, 1996, *The Party*, 1997). Bien qu'ils observent un même lieu du dispositif cinématographique, Sugimoto et Bismuth, et avec eux leur génération respective, se distinguent en ce que désormais la modélisation de l'expérience cinématographique ne se fait plus au détriment de la substance fictionnelle du film, qui, chez Sugimoto, disparaît du fait même que son mode d'existence requiert la durée.

Comme hier l'amateur de films x venant de quitter le boulevard, aujourd'hui le visiteur d'expositions passe souvent de la lumière à la pénombre, pour découvrir les images labiles d'une projection en cours qui, à son arrivée, est d'abord une source lumineuse propre à discerner un espace et à y déplacer son corps.

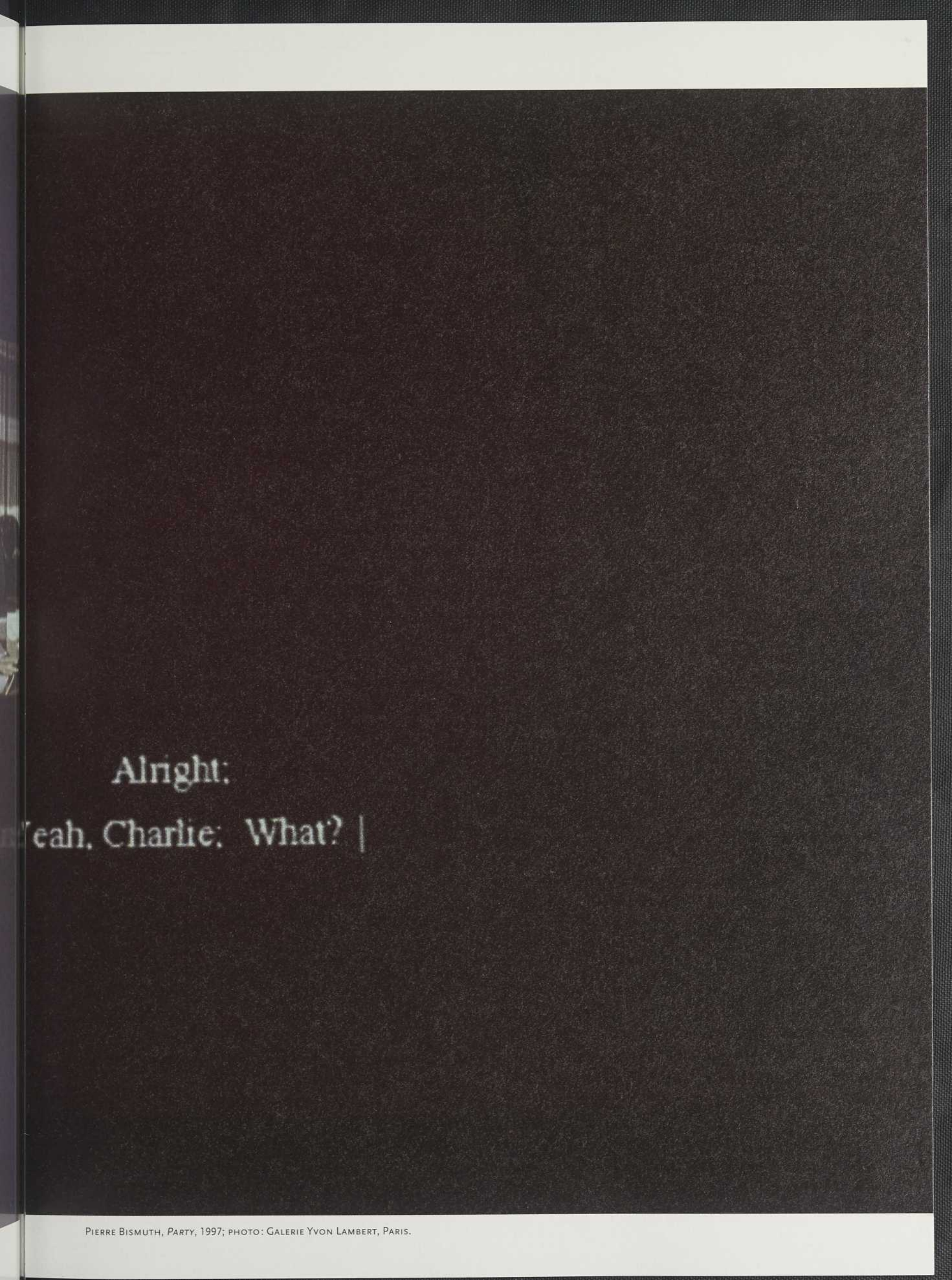
Les enjeux variables d'une «distance amoureuse»
Douglas Gordon, Dan Graham

En raison du mode de réception qu'il impose, le cinéma dominant, celui qui est porté par la fiction, a depuis longtemps paru pour le moins suspect et le plus souvent tyrannique aux artistes comme à de nombreux intellectuels, dans la mesure où il plonge et maintient le spectateur dans une immersion perceptive, et l'exhorte à «s'abîmer [...] dans un cube obscur, anonyme, indifférent, où doit se produire ce festival d'affects qu'on appelle un film. Il y a une "situation de cinéma", ajoute Roland Barthes, et cette situation est pré-hypnotique[5].» Une sorte de rapt des facultés psychomotrices – le «kidnapping», au centre du travail de Douglas Gordon – produit par la combinaison de conventions esthétiques, architecturales et comportementales dont précisément, après la Seconde Guerre mondiale, tandis que le cinéma prenait le tour d'une industrie culturelle, quelques artistes mettent en défaut la structure à partir d'«une réflexion sur la cinégénie en tant que celle-ci s'expose hors la fatalité fictionnelle[6]». En 1951, le lettriste Maurice Lemaître organise une projection-happening (*Le film est déjà commencé ?*) au ciné-club du Quartier Latin où le public est invité à intervenir et à s'inscrire dans le champ de projection d'un film de l'artiste[7]. L'attention de Lemaître n'est plus seulement dirigée vers le support et la machinerie du cinéma, terrain jusqu'alors privilégié du cinéma expérimental, mais s'ouvre à l'espace de sa réception: la salle, ou plus précisément à son rituel: la séance, à ce point brisé que l'événement provoqua un scandale et l'intervention de la police[8]. C'est à l'extension de cette «situation de cinéma» vers l'exposition que vont travailler ensuite les artistes de la scène américaine au milieu des années soixante, jusqu'au remarquable dispositif architectural de Dan Graham intitulé *Cinema 81* (1981). La maquette de cette salle de cinéma ouverte sur la ville n'est plus seulement un modèle pour l'exposition mais le lieu où s'imbriquent, selon un jeu complexe de réversibilités, toutes les facettes de la condition d'acteur-spectateur urbain. Lorsqu'en 1975, Roland Barthes évoque son sentiment de ne pouvoir «jamais, parlant cinéma, [s']empêcher de penser "salle", plus que "film"», il désigne précisément la posture de ces artistes qui ont essentiellement retenu du cinéma un «lieu de disponibilité», une architecture où «travaille la liberté du corps; ce travail invisible des affects possibles», d'où surgit «l'érotisme moderne, celui de la grande ville»[9].

Si l'on se rappelle sa lecture des photogrammes d'Eisenstein dans «Le troisième sens» (1970)[10], son autre texte sur le cinéma, il est intéressant de constater que Barthes fournit les équivalents théoriques des deux voies par lesquelles ce médium a franchi le seuil des expositions, tantôt comme dispositif spatial, tantôt comme archétype d'une mimésis moderne. Car lorsqu'il pose dans son texte sur Eisenstein que «le filmique, très paradoxalement, ne peut être saisi dans le film "en situation", "en mouvement" [...], mais seulement [...] dans cet artéfact majeur qu'est le photogramme», on ne peut éviter de songer aux nombreuses stratégies de recyclage par le biais desquelles, depuis le Pop art jusqu'aux pratiques vidéo plus récentes, l'image de cinéma s'est trouvée incluse dans de nombreuses compositions plastiques et montages vidéo, aux côtés de l'imagerie consumériste ou de documents d'information.

Cependant dans le texte où il réfléchit la situation du corps-spectateur au cinéma, Barthes semble avoir également ouvert la perspective selon laquelle ce médium est aujourd'hui importé vers l'exposition à partir de l'effet-fiction et de son déploiement à la fois relationnel, expérimental et spatial.

Il est une autre manière d'aller au cinéma, (autrement qu'armée par le discours de la contre-idéologie); en s'y laissant fasciner *deux fois*, par l'image et ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps: un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers,



Pierre Bismuth, *Party*, 1997; photo: Galerie Yvon Lambert, Paris.

prêt à fétichiser non l'image, mais précisément ce qui l'excède: le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de lumière, l'entrée, la sortie; bref, pour distancer, «décoller», je complique une «relation» par une «situation»[11].

Ce sont les ressources de cette «complication», productrice d'une «distance amoureuse», que l'on trouve souvent inscrites dans le pli des *œuvres d'art cinéphiles*; ainsi l'on pourrait désigner les œuvres qui aujourd'hui, selon des stratégies aussi diverses que la reprise d'un scénario par des acteurs amateurs ou l'élaboration d'une programmation, déploient en leur sein le cinéma à partir de son répertoire.

L'obsession du spectateur

Douglas Gordon

Nul aujourd'hui ne semble avoir autant donner forme à ce «corps narcissique» que l'artiste écossais Douglas Gordon. Ses œuvres, souvent déterminées par sa biographie, sont autant contaminées par l'univers fictionnel du cinéma ou de la série B, qu'elles sont hantées par le spéculaire. S'il n'est pas toujours visible dans le matériau de ses œuvres, le cinéma n'est jamais loin. Au fil de ses entretiens, on découvre en effet que des tatouages ou des instructions pour des conversations téléphoniques ont leur source dans l'action d'un film, ou d'un genre de films. À l'exemple de *Tatoo (for Reflection)* (1997), une photographie où le mot «guilty» (coupable), tatoué sur son épaule devient lisible grâce à un miroir, ses propositions jouent souvent des deux acceptions du terme «psyché». En effet, la culpabilité, la confiance, le soupçon, le sadisme, la compromission, ou encore le bien et le mal, sont autant de ressorts psychologiques ou de structures profondes de la morale que ses œuvres convoquent tout en répondant formellement à une disposition spéculaire.

Gordon propose des installations dans lesquelles il projette un ou plusieurs films selon des modalités déterminées par l'intrigue, un élément diégétique (la durée référentielle, une action) ou une technique cinématographique (le ralenti). Dans *Confessions of a Justified Sinner* (1995-1996), la dualité archétypale Jekyll/Hyde est traduite par la double projection, en négatif et en positif, de l'adaptation du roman de Stevenson à l'écran par Rouben Mamoulian. *Déjà-vu* (2000) reprend un film noir des années cinquante (*Dead on Arrival* de Rudolph Maté) dans lequel un homme empoisonné par une substance radioactive consacre ses dernières heures à la recherche de son meurtrier. Une dissolution du temps sous le coup d'une mort annoncée que Gordon transpose en une triple projection du film – démultipliée par une paroi de miroir – selon des temporalités légèrement décalées: 23, 24 et 25 images par seconde. Outre qu'elles rappellent le principe de «discrépance» selon lequel le lettriste Isidore Isou prescrivait de projeter les films en disjoignant son, image et parole, de telles installations ne manquent ni de puissance graphique ni de charge émotionnelle – celle que produit inévitablement la proximité de corps gigantesques en mouvement. Seulement la littéralité de leur proposition, qui se hâte de clôturer le sens en repliant une intrigue sur son équivalent plastique ou technologique, ne cesse de laisser dubitatif. Montrant une séance d'observation médicale (*10 ms*[-1], 1994, *Hysterical*, 1995) aussi bien qu'un strip-tease (*Black and White (Babylon)*, 1996), les films d'archives (*found footage*) qui retiennent parfois l'attention de Gordon confirment sa résolution à vouloir produire une tension psychologique chez le spectateur.

En titre de son premier ouvrage rétrospectif[12], la notion de «kidnapping», déjà évoquée plus haut à propos de la captation propre au cinéma, est à l'origine de la déception que produisait son exposition au Musée d'Art moderne de Ville de Paris («Sheep and Goats», février-mai 2000), où Gordon souhaitait qu'à chaque pas le visiteur ait à «choisir entre la droite et la gauche, aller au paradis ou en enfer[13]» et s'engage ainsi dans «l'ambiguïté d'un "espace psychologique[14]"». «C'est dans l'esprit d'une "prise d'otage" [...], a-t-il déclaré, que j'utilise certaines images selon un registre temporel, dans le but de séduire les gens et de les retenir plus longtemps[15].» Par conséquent, la motivation sous-jacente à son travail serait de combler une frustration, celle de ne pouvoir s'assurer, comme le cinéaste, d'un quelconque moyen de retenir l'attention du spectateur devant son œuvre. Car si d'emblée le spectateur de cinéma accepte par convention de bloquer sa vision et de s'abandonner à la proposition du cinéaste pendant une durée non moins conventionnelle, encore a-t-il fallu, lorsque la puissance magique de l'image-mouvement s'est émoussée, trouver le moyen de le retenir en l'impliquant psychiquement dans l'épais-

Et c'est cette esthétique phatique, c'est-à-dire toute entière dirigée vers son destinataire, (...) que Gordon semble vouloir importer sur le lieu de l'art.

seur de la fiction. On le sait, «la direction de spectateur», selon ses propres termes, fut l'apport essentiel d'Hitchcock qui, le premier, conçut ses films non plus «en fonction de deux termes [...] mais en fonction de trois: le metteur en scène, le film, et le public [...] dont les réactions doivent faire partie intégrante du film[16]». Et c'est cette esthétique phatique, c'est-à-dire toute entière dirigée vers son destinataire, dont elle cherche «à attirer l'attention ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas[17]», que Gordon semble vouloir importer sur le lieu de l'art.

L'extrême décélération des images de *24 Hour Psycho* (1993) est emblématique de cette ambition. Cette œuvre consiste en la projection, étendue au cycle circadien, d'un des films d'Hitchcock les plus célèbres et «sans doute le plus recyclé de l'histoire du cinéma[18]». Le désir de vérifier la présence d'un plan qu'il supposait censuré l'a conduit à regarder *Psycho* image par image et à constater que le «ralenti, c'est vraiment le désir de voir ce qui est caché, c'est vraiment sexuel[19]». Si, indéniablement, une telle pièce offre de vivre l'expérience cartésienne de l'aporie du temps en constatant que «l'attente est [...] l'analogue de la mémoire[20]», domaine d'investigation privilégié par Gordon, cette œuvre apparaît sous le jour d'un curieux produit de son goût pour la «citation monumentalisée[21]» et des contrecoups d'un puritanisme alimenté, de son propre aveu, par le contexte religieux de son éducation. La mise en perspective critique de la censure grâce à une dissolution du défilement des images est, par exemple, bien plus productive de sens dans *Outtake* (1999), vidéo-performance où Dennis Adams distribue à des passants les photographies tirées d'un film censuré de Ulrike Meinhof, membre de la Fraction Armée Rouge.

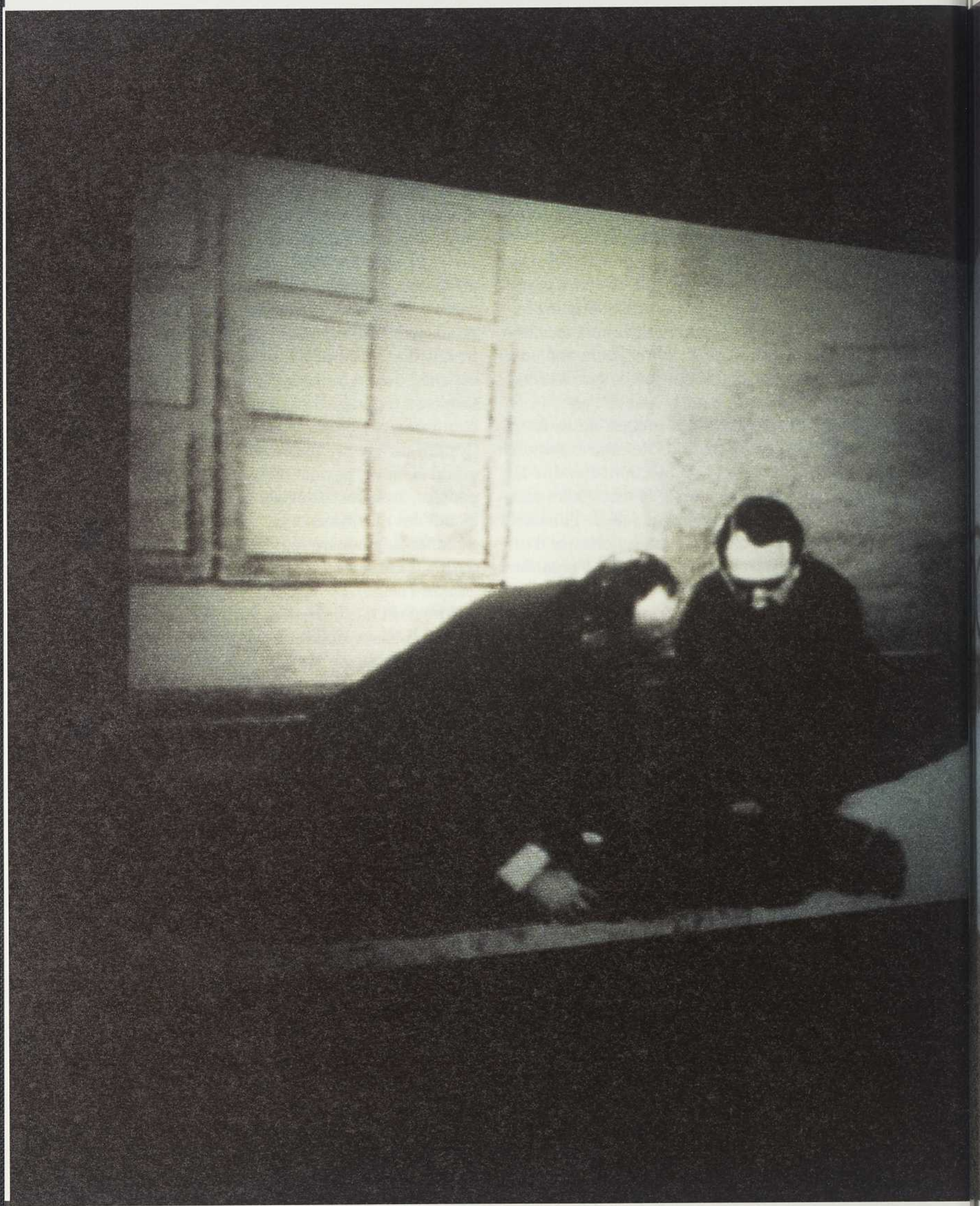
Refaire, doubler, programmer: les chemins de la «reliance»

Stan Douglas, Pierre Huyghe, Marcel Broodthaers

À l'origine de *24 Hour Psycho*, précise Gordon, il y avait l'idée de prendre un film connu de beaucoup de gens et de le refaire[22]. Geste désormais fréquent chez les artistes cinéphiles, il fut sans doute inauguré par Stan Douglas qui a tourné dans un décor contemporain *la* scène de *Marnie*, celle du vol dans le coffre-fort, exemplaire de l'usage du «Mac Guffin»[23] par Hitchcock (*Subject to a Film: Marnie*, 1989). Mais au remake, Gordon a préféré une projection qui rend méconnaissable l'un des films cultes du cinéma moderne et diffracte son appréhension. Seule son installation *Feature Film* (1999) met en œuvre une variation de son projet initial. À sa demande, James Conlon a réenregistré la bande originale de *Vertigo* composée par Bernard Herrmann. Les mains de Conlon dirigeant l'orchestre apparaissent sur un grand écran, et parfois, *Vertigo* est projeté simultanément, avec des dialogues devenus de lointains et inaudibles murmures[24]. Le remake est une pratique exploitée de manière régulière depuis les premiers temps d'Hollywood. Mais alors le nouveau film effaçait l'original. Aujourd'hui, prenant davantage l'allure d'un hommage – à Hichtcock souvent –, le remake consiste à rappeler l'original. Exercice poussé à son point ultime par Gus Van Sant qui, dans un décor actuel, a refait *Psycho* (1998) plan par plan, selon les critères d'un film de grande diffusion.

Sur la scène de l'art, Pierre Huygue s'est livré à une entreprise semblable à partir de *Rear Window. Remake* (1994-1995) est une nouvelle version du film d'Hitchcock tournée scène après scène avec des habitants d'une zone en construction, dans leur contexte quotidien et avec les moyens d'un home-movie[25]. Relevant du fétichisme devant un film culte et, partant, devant la «procédure Hitchcock», le projet de Gus Van Sant s'appréhende comme un clin d'œil, une prouesse. En important le film dans le champ de l'art et en le refaisant avec des non-acteurs, Pierre Huygue, pour sa part, produit un double déplacement dont l'objet rejoint l'ensemble de son travail: élaborer une esthétique critique des conditions du spectacle. À cette fin, il a exploré d'autres procédures propres au cinéma, en filmant par exemple le doublage d'un film (*Dubbing*, 1996).

La plupart de ses travaux évoque le remake en ce qu'y est rejouée une scène ou une procédure, empruntée tantôt à une situation urbaine archétypale,



Douglas Gordon, *Hysterical*, 1995; photo: Galerie Yvon Lambert, Paris.

Douglas Gordon, *Feature Film*, 1999; photo: cci, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

tantôt à un moyen de représentation, les deux se combinant avec pertinence dans des pièces comme *Chantier Barbès-Rochechouart* (1994) ou *Géant Casino* (1995)[26]. Dans les moindres détails de sa structure narrative et diégétique, *Rear Window* est la mise en abyme de la condition même du spectacle: la séparation entre la représentation et son spectateur agencée de telle sorte que les formes de la première prévoient et intègrent la place du second. Dans *Remake*, des spectateurs, des non-acteurs investissent cette structure, ils la redéploient sur leur propre lieu en la prenant, pour ainsi dire, au pied de la lettre. L'enregistrement qui en résulte n'est pas un nouveau film mais la réactivation de *Rear Window*[27]. À la manière des «personnages à réactiver» avec lesquels Pierre Joseph peuplait les expositions au début des années quatre-vingt-dix. «Si le spectateur entre dans l'image et devient un figurant qui participe, habite l'image, dit Pierre Huygue, alors celle-ci se fait reliante et l'émission se transforme en réception. [...] Je ne crois pas me situer [...] dans la déconstruction mais dans la construction d'un lien[28].»

L'obsession du spectateur que nous évoquions plus haut revient donc ici sous un autre jour. C'est davantage à une déclinaison esthétique des théories de la réception produites par Hans Robert Jauss, Michel Charles et Umberto Eco à la fin des années soixante-dix que semble s'appliquer Pierre Huygue. Sur le terrain de la littérature, ces chercheurs ont en effet mis en évidence que le lieu du phénomène littéraire réside dans la dialectique entre le texte et le lecteur, démontrant la nécessité de repenser l'analyse littéraire en concevant la participation active de ce dernier à la production du texte. Appliquée à la praxis et à l'imaginaire du cinéma, selon Huygue, cette perspective se complique de la dimension politique du spectacle. En ce sens, la notion de «réappropriation», déjà traitée dans *Blanche-Neige Lucie* (1997), est au centre de sa dernière production vidéo, *The Third Memory* (2000). Comme le fait la justice, cette pièce ouvre une affaire, celle d'*Un après-midi de chien*, film de Sydney Lumet sorti en 1975 et entièrement inspiré par le hold-up que John Wojtowicz réalisa dans une banque de Brooklyn, le 22 août 1972. Mobile: offrir à l'homme qu'il aime les moyens de changer de sexe. L'instruction du dossier qu'a mené Huyghe porte sur la transposition du hold-up au cinéma, avec Al Pacino dans le rôle de Wojtowicz au moment où ce dernier était en prison. L'installation conçue par Huyghe comprend une riche documentation sur la médiatisation du fait et sur le film (articles de presse, affiche du film, etc.) dont le spectateur prend connaissance avant de se trouver face à une double vidéo-projection où, dans le décor reconstitué du film, il voit John Wojtowicz se livrer à la direction de figurants tandis qu'incarnant son propre rôle il raconte l'action telle qu'il se souvient l'avoir vécue.

Dans un texte, rédigé sur le modèle de la *Société du spectacle*, de Guy Debord, Jean-Charles Masséra affirme que «la désactivation de l'ordre spectaculaire au profit d'une reconstitution des faits peut agir comme une tentative de réappropriation des représentations qui l'ont figuré dans une image qui était plus proche des récits écrits par la logique spectaculaire que de sa propre existence[29].» Mais pour offrir à Wojtowicz les moyens de se réapproprier symboliquement un fragment de son vécu, Huygue troque la narration cinématographique contre la reconstitution policière des faits, et partant, la séparation inhérente au spectacle contre celle qu'organise la juridiction entre l'inculpé appelé à se justifier et le juge, qu'incarne implicitement le spectateur de *The Third Memory*. Si le cinéma a amplifié les enjeux du spectacle, et notamment accéléré sa capacité à produire du capital, les questions soulevées par *The Third Memory* touchent au cœur même de l'imaginaire des représentations forgées par la modernité avant même la naissance du Septième Art.

Premier véhicule des mythologies modernes, le cinéma est ainsi déplacé vers l'exposition parce que ses images assurent aux artistes un riche potentiel de «reliance», dont ils se veulent désormais souvent producteurs. La figure de programmateurs de films que certains artistes ont également épousée est en ce sens emblématique. En mettant à disposition des visiteurs un choix de films sous forme de cassettes vidéo (*Cinéma Liberté Bar Lounge*, 1996, avec Rirkrit Tiravanija) ou en projetant une série de films sortis durant les neuf mois qui ont précédé sa naissance (*Words and Pictures*, 1996), Douglas Gordon invite très explicitement à confondre les rôles du centre d'art, de la cinémathèque (musée du cinéma) et de l'espace de consommation culturelle, lieu d'émergence d'une nouvelle «foi sans dogme» (Maffesoli) riche en images «reliantes».

Il faut sans doute rappeler ici qu'en 1971, ajoutant la *Section cinéma* à son *Musée d'Art moderne, département des Aigles* (1968), Marcel Broodthaers préconisait que la projection des films devait désormais avoir lieu dans l'espace d'exposition et non dans une salle annexe au musée; celle du Palais des beaux-arts de Bruxelles, par exemple, où il avait agi lui-même de nombreuses années en qualité de programmateur. Ainsi, le cinéma exposé dont nous faisons l'expérience depuis quelques années confirmerait l'intuition de Serge Daney qui, en 1989, suggérait que «la crise de fréquentation des salles, c'est que de plus en plus de gens refusent "la vision bloquée" – cette sorte d'assignation à son siège, de condamnation au mutisme et à l'immobilité – face à une image où, en un sens, "ça bouge pour deux"[30]».

PIERRE HUYGUE, *THE THIRD MEMORY*, 1999; PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS, NEW YORK.

Emmanuel Hermange est critique d'art et éditeur auprès des Éditions du patrimoine, à Paris. Dans le cadre du projet collectif Bibliomania (<bibliomania.org.uk>), élaboré par Simon Morris, il prépare un catalogue de livres imaginaires, à paraître aux éditions Immaterial Inc. (Brooklyn). Il est en outre commissaire d'une exposition inscrite dans le projet européen «Cosa mentale, paysages», que dirige Christine Ollier.

The author comments the work of Pierre Bismuth, Douglas Gordon and Pierre Huyghe, focusing on how cinema, its repertory and processes are being transferred into the context of art. Be it through the experience of projection itself (Bismuth), the spaces of reception (Gordon) or the elaboration of an æsthetic critical of viewing conditions (Huyghe) – all three artists have in common a reflection on the displacement and exhibition of the cinematic in visual art environments.

NOTES

1. «Le cinéma, quelle histoire!», *Libération*, 18 mai 1995, repris dans *Sur un lieu commun et autres textes*, Alexis Vaillant (sous la dir.), MAMCO, Presses universitaires de Rennes, Genève, Rennes, 1999, p. 303.
2. Voir «Sauver l'image», *Trafic*, n° 17, hiver 1996, p. 50.
3. Entretien avec Stéphanie Moisdon-Trembley, *Blocnotes*, n° 11, janvier-février 1996, p. 53.
4. Voir Pierre Bismuth, «L'image d'une durée», *Blueprint*, cat. d'exposition, De Appel Foundation, Amsterdam, 1997.
5. Roland Barthes, «En sortant du cinéma», dans *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, 1993, p. 408.
6. Dominique Païni, «Faut-il en finir avec la projection?», *Projections, les transports de l'image*, Hazan, Paris, 1997, p. 179.
7. Peut-être faut-il rappeler ici le geste précurseur de Man Ray qui, en 1930, projeta un film coloré de Méliès sur des danseurs lors d'un bal costumé sur le thème du blanc (voir Patrick de Haas, «Entre projectile et projet», dans *Projections, les transports de l'image*, *op. cit.*, p. 115).
8. Quelques années plus tard, Broodthaers ramène lui aussi le cinéma à *La Séance*, titre d'un film en quatre parties (actualités, complément, entr'acte, long-métrage) qu'il *publie* dans un livre d'artiste (*Racisme végétal*, 1974).
9. Barthes, *op. cit.*
10. Dans *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p. 43-61.
11. Roland Barthes, «En sortant du cinéma», *op. cit.*, p. 411.
12. *Douglas Gordon: Kidnapping*, cat. d'exposition, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1998.
13. Entretien avec Denis Angus, dans *Omnibus*, n° 31, janvier 2000, p. 3.
14. Entretien avec Stéphanie Moisdon-Trembley, *op. cit.*, p. 47.
15. *Ibid.*, p. 45.
16. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 272.
17. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, vol. I, Éditions de Minuit, Paris, 1994, p. 217.
18. Raymond Bellour, *L'entre-images 2*, P.O.L., Trafic, Paris, 1999, p. 167. Contrairement à ce que quelques-uns ont cru deviner, le choix de vingt-quatre heures n'est pas déterminé par la durée diégétique du film puisque l'intrigue de *Psycho* se déroule sur plusieurs jours. C'est en revanche à une telle correspondance, dont nous regrettions la littéralité plus haut, que Gordon a procédé dans *5 Year Drive-By* (1995), en allongeant la projection d'un western de John Ford (*The Searchers*) à cinq ans, durée de la quête que mène le héros dans ce film.
19. Entretien avec Stéphanie Moisdon-Trembley, *op. cit.*, p. 53. Le récit de la genèse de *24 Hour Psycho* par Gordon est cité dans *Spellbound*, cat. d'exposition, Hayward Gallery, Londres, 1996, p. 70.
20. «Elle consiste, poursuit Paul Ricœur, en une image qui existe déjà, en ce sens qu'elle précède l'événement qui n'est pas encore» (*Temps et récit*, vol. I, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p. 31).
21. Dominique Païni, «Le retour du flâneur», *artpress*, n° 255, mars 2000, p. 35.
22. Voir son entretien avec Thomas Lawson, *Frieze*, n° 9, Londres, mars-avril 1993, p. 14-17.
23. Avec cette notion, clef de sa conception du suspens, Hitchcock désignait l'«objet-prétexte qui amorce le récit et entraîne les personnages, noue leurs rapports, érotiques notamment, et n'a en soi aucune importance.» (Pascal Bonitzer, «It's only a film ou la face du néant», *Cahiers du cinéma*, numéro spécial «Alfred Hitchcock», Paris, 1980.)
24. Telle était présentée *Feature Film* à Artangel, à Londres, en 1999.
25. Si l'on songe aux travaux de Victor Burgin ou de Chris Marker faisant référence à *Vertigo* en particulier, il apparaît que Hitchcock offre aux générations comme aux divers lieux de l'art de multiples passages, comme le signifiait l'exposition «Notorious. Alfred Hitchcock and Contemporary Art» au Museum of Modern Art d'Oxford, en 1999.
26. Pour une description plus précise de ces œuvres, voir Muriel Caron, «Les "Remakes" de Pierre Huygue», *Parachute*, n° 93, janvier 1999 et *Pierre Huygue: The Trial*, cat. d'exposition, Kunstverein München, Kunsthalle Zürich, 2000.
27. Notons au passage qu'en référence à ce film Douglas Gordon a également produit une pièce qui abolit la séparation entre spectateur et spectacle: une lettre à Lars Thorwald, assassin présumé dans *Rear Window (A Souvenir of Non-Existence)*, 1993.
28. Entretien avec Pierre Bal-Blanc et Mathieu Marguerin, *Blocnotes*, n° 16, hiver 1999, p. 157-158.
29. «La séparation critiquée», dans *The Third Memory*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2000, p. 21.
30. «Du défilement au défilé», *La Recherche photographique*, n° 7, 1989, p. 49.

DOUGLAS GORDON, *DÉJÀ-VU*, 1999; PHOTO: CCI, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU.

Stan Douglas: Living the Drive

Gordon Lebredt

STAN DOUGLAS. VIVRE LA PULSION

→ Que devient alors celui qui a passé par l'expérience de ce rapport opaque à l'origine, à la pulsion? Comment un sujet qui a traversé le fantasme radical peut-il vivre la pulsion? Cela est l'au-delà de l'analyse, et n'a jamais été abordé. Il n'est jusqu'à présent abordable qu'au niveau de l'analyste, pour autant qu'il serait exigé de lui d'avoir précisément traversé dans sa totalité le cycle de l'expérience analytique. (...) [d'avoir] bouclé cette boucle jusqu'à son terme. – Jacques Lacan[1]

1.

Je viens de voir un peu de la récente projection vidéo de Stan Douglas, *Win, Place or Show* (1998). Je dis «un peu», car j'ai du mal à imaginer qui que ce soit pouvant attester avoir vu même une partie, et encore moins toutes les parties telles qu'elles se sont déroulées pendant la projection. Ainsi, une partie ou portion a déjà suffi à mon amusement. C'était suffisant pour mon agrément, mais aussi plus que suffisant pour me convaincre d'aller au delà des limites de ce qui est strictement agréable – ou d'ailleurs, désagréable – et d'accepter le rôle, de m'enrôler, comme on dit; toutefois, non pour simplement jouer le rôle, mais pour fantasmer un peu à son sujet. Car selon les notes liminaires de Douglas, la diégèse se déroule dans «un univers fantasmatique», un domaine qui, jusqu'à maintenant, dit-il, «détermine encore l'occlusion de l'espace».

↓

What, then, does he who has passed through the experience of this opaque relation to the origin, to the drive, become? How can a subject who has traversed the radical phantasy experience the drive? This is the beyond of analysis, and has never been approached. Up to now, it has been approachable only at the level of the analyst, in as much as it would require of him to have specifically traversed the cycle of the analytic experience in its totality. . . [to have] looped this loop to its end. – Jacques Lacan[1]

1.

I have just seen something of Stan Douglas' recent video projection *Win, Place or Show* (1998). I say "something" because I would be hard pressed to imagine anyone who could testify to having seen even a part let alone all the parts as they will have unfolded during its screening. Thus, a part or portion will have already sufficed for my amusement. Enough for my pleasure, but also more than enough for me to convince myself to push things beyond the limits of the strictly pleasurable – or, for that matter, the unpleasurable – and to take up the part, to become enrolled as they say; not, however, to merely play the part but to phantasize about it a bit. Now according to Douglas' own introductory notes, the diegesis takes place in "a realm of phantasy," a jurisdiction which, to this very day, he says, "still determines the occlusion of space."

TOUTES LES IMAGES SONT TIRÉES DE L'INSTALLATION VIDÉO _ ALL ILLUSTRATIONS ARE STILLS FROM THE VIDEO INSTALLATION: *WIN, PLACE OR SHOW*, 1998, PHOTOS: REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY DAVID ZWIRNER GALLERY, NEW YORK.

Puisqu'une description de l'œuvre s'avère ici nécessaire, je citerai les notes de Douglas publiées dans le *Members' Quarterly Newsletter* du Power Plant (automne 1999). Ces notes sont disposées en deux colonnes de longueur presque égale, mise en page qui rappelle la configuration à double écran utilisée pour la présentation de l'œuvre. Dans la première colonne (de gauche), nous pouvons lire:

Dans *Win, Place or Show* (1998), deux débardeurs partagent un deux-pièces au dixième étage d'un immeuble imaginaire pour ouvriers célibataires, rue Hastings. Sur fond de radio, ils discutent des actualités, de sciences occultes, de thèses de complot et d'un jeu de hasard qui fera basculer leur conversation en une dispute, pour ensuite en venir aux coups. Épuisés par leur affrontement, ils retournent s'asseoir. Ils reprennent bientôt leur conversation, et finalement leur dispute.

Cette scène en boucle a été filmée simultanément de douze points de vue différents. Des variantes ont également été insérées dans le dialogue et le jeu des acteurs. Pour l'installation, un ordinateur réarrange le montage en temps réel de manière à ce que la scène soit toujours répétée différemment – l'identification subjective passe d'un personnage à l'autre, et certaines plaisanteries ratent leur effet –, une fois que six minutes tirées de plus de 20 000 heures de variations sont présentées. Personne ne peut voir la même séquence d'événements menant à cette dispute qui ne sera jamais résolue; toutefois, ce conflit fictif se déroule en fait dans un univers fantasmatique qui détermine encore l'occlusion de l'espace jusqu'à ce jour.

Laissant momentanément de côté la référence à l'occlusion, la fermeture ou la rupture de l'espace, j'ai envie d'imaginer tout de suite ce que signifierait me mettre en jeu, devenir le «sujet» non pas d'un film, mais plutôt d'un fantasme.

Ne serait-ce pas insensé? N'étant plus spectateur, n'étant plus extérieur à la rivalité qui s'exprime à l'(aux) écran(s), je serais incapable de me séparer, de me distancier – et c'est précisément cette perte de distance que j'assimile à la notion d'«occlusion de l'espace» chez Douglas – de ce qui serait compris comme mon rôle, mon modèle. Sans cette distance spéculaire, cet espacement, il n'y aurait plus de différenciation entre l'acteur et le rôle, entre le décor ou la mise en cadre et ce qui se situe au delà, selon certaines conventions et protocoles. Il n'y aurait pour moi ni *autre*, ni personnages auxquels m'identifier, et dont je peux accepter et jouer le rôle; pas plus qu'il n'y aurait de spectacle, de chose perçue, de scène de théâtre ou de succession de scènes desquelles me détacher nécessairement, et dont je pourrais

Since a description of the work is called for here, I will cite from Douglas' notes published in The Power Plant's *Members' Quarterly Newsletter* (Autumn 1999). They have been arranged in two columns of almost equal length, a layout that recalls the double-screen configuration employed in the playback of the work. From the first or left-hand column, then, we can read:

In *Win, Place or Show* (1998), two dock workers are sharing a tenth-floor, one-bedroom apartment in an accommodation for single working men that was never built on Hastings Street. With a radio babbling in the background, they talk about the news, occult mysteries, conspiracy theories and a game of chance that will make their conversation devolve into an argument and, ultimately, a physical fight. When exhaustion concludes their confrontation, they return to their seats. Soon they begin talking again and, eventually, fighting again.

This looping scene was shot from twelve points of view simultaneously and variations of dialogue and performance were also included. When installed, a computer recombines the montage in real-time so that each time the scene repeats, it repeats differently – as subjective identification shifts from one character to the other, or different jokes fail to get a laugh – when six minutes of more than 20,000 hours of variations are presented. No two people can see the same sequence of events that lead to this fight that will never be resolved; however, this fictional conflict in fact takes place in a realm of phantasy that still determines the occlusion of space to this day.

Setting aside for a moment the reference to the occlusion, the shutting out or cutting off of space, I am compelled to straight away imagine what it would mean to put myself in play, to become the "subject" not of a film, but rather, a phantasy.

Would I not, then, be mad? No longer a spectator, no longer outside the rivalry unfolding on the screen(s), I would be incapable of separating, of distancing – and it is precisely this loss of distance which I equate with Douglas' notion of "the occlusion of space" – myself from what might be construed as my role, my model. Without this specular distance, this spacing, there would no longer be any differentiation between a performer and a role, between a set or *mise-en-cadre* and what, according to certain conventions, certain protocols, lies beyond it. For me, there would be no *other*, no *dramatis personæ* with whom I identify and whose part I take up, act out; nor would there be a spectacle, something perceived, a theatrical scene or sequence of scenes that I could necessarily stand back from and thus

ainsi témoigner. En d'autres mots, je ne serais plus conscient d'être en représentation; il n'y aurait pas pour ainsi dire de mise en scène. De mon point de vue, cette « première » exposition n'aura jamais été *perçue* ou consciemment vécue dans le présent. Ce qui ne veut pas dire qu'elle n'aurait pas fait une impression, qu'elle n'aurait pas été enregistrée dans cette archive où, selon Freud, « rien ne finit, rien ne se passe, rien n'est oublié »[2] : le « lieu » indéfinissable de l'inconscient.

Ainsi, chaque fois que j'aurai été compulsivement enjoint de jouer, de répéter un tel rôle par imitation, ce sera comme si c'était pour la « première fois ». Mais il n'y aura jamais eu de « première fois ». Chaque fois, la scène ne peut qu'être répétée, comme le dit Douglas, en « temps réel »; et à ce point, au niveau de la conscience, elle est oubliée. À l'instar des deux combattants de Douglas, je suis pris dans une sorte de situation floue et sans fin, comme en rêve; je suis comme un somnambule qui ne peut s'éveiller et sortir assez longtemps de l'« immédiateté », de la « spontanéité », de l'*auto-affection* de son enrôlement pour se rappeler, se remémorer, réviser objectivement les scénarios. La capacité de me voir de façon réflexive « sur scène » ou « à l'écran » est immédiatement oblitérée, puisque la représentation mimétique, tout comme la scène ou l'écran sur lesquels elle « prend place », n'est pas de nature théâtrale ou spéculaire. Au fond, elle est non réflexive, et par conséquent incommensurable avec toute intervention discursive, toute révision d'ordre secondaire qui se *verrait* en train de répondre de ses actes sur le plan théorique ou théâtral.

witness. In other words, I would no longer be conscious of my performance; there would be no *mise-en-scène* to speak of. From my point of view, this "first time" exposure will not have been *perceived*, never consciously lived in the present. Which is not to say that it would not have made an impression, have not been recorded in that archive where, as Freud would have it, "nothing ends, nothing happens, nothing is forgotten"[2]: the unlocalizable "place" of the unconscious.

So, each time that I am compulsively struck by the injunction to play out, to mimetically repeat such a part, it will have been as if for the "first time." But there never will have been anything like a "first time." Each time, the scene can only be repeated, as Douglas says, in "real-time," at which point, at the level of consciousness, it is forgotten. Like Douglas' two combatants, I am caught in some interminable twilight or dream-like situation, a sleepwalker who can never step outside of himself, outside of the "immediacy," the "spontaneity," the *auto-affection* of his enrollment long enough to recall, to recollect, to objectively review the scenari. The ability to reflexively see myself "on stage" or "on screen" is at once occluded since the mimetic performance, as well as the stage or screen on which it "takes place," is not of a specular or theatrical nature. It is, at bottom, nonreflexive and therefore incommensurable with any discursive intervention, any revision of a secondary order that would *see* it render itself – theoretically, theatrically – accountable.

To Douglas' comment that no two people can see the same sequence of events that each time leads

The roles of the two combatants, however, do not appear to be equal. Thus, I'm inclined to give to the one who clearly dominates the situation the role of analyst and to the other, the one who is compelled to respond in order to keep the session, the seance going, that of analysand.

Au commentaire de Douglas spécifiant que personne ne peut voir la même séquence d'événements menant chaque fois à un conflit qui *ne sera jamais résolu* (c'est moi qui souligne), j'ajouterais: si quelqu'un parlait et gesticulait depuis la scène de l'inconscient en tant que «sujet» d'un fantasme, si je pouvais m'imaginer prendre la place d'un autre, assimiler totalement la place, disons, de l'un des acteurs de Douglas à l'écran, alors, d'où je me tiens – l'espace de mon fantasme –, il n'y aurait jamais de séquence pour faire suite, seulement un déclenchement qui revient tardivement, *supplémentairement*, pour être répété aveuglément ici et maintenant, dans la pose ou l'exposition de ce qui ne connaît ni durée, ni résolution, ni ordre représentatif qui corresponde à un modèle déjà existant.

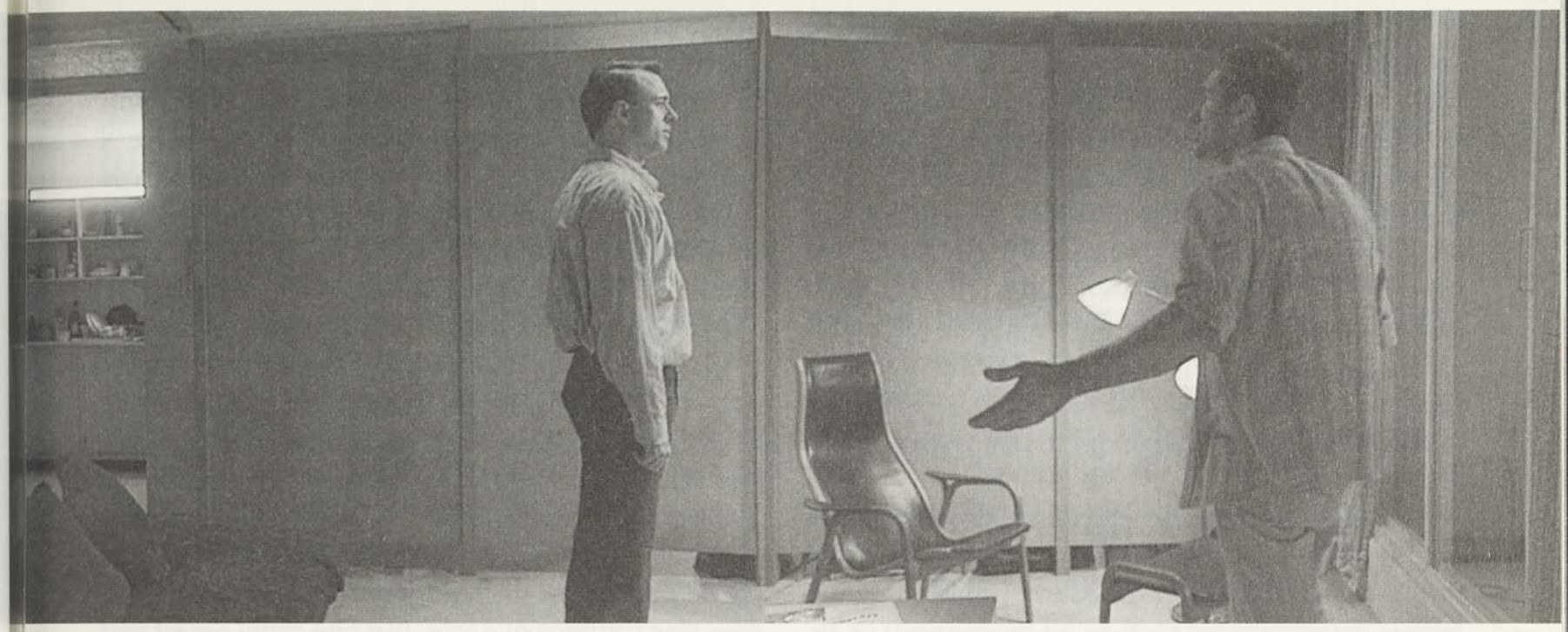
Bien entendu, je me fais ici l'avocat du diable en ayant introduit un peu de fantasme dans ce que j'appellerais la scène ou chambre analytique de Douglas: l'espace clos de l'appartement qui, avec le temps, semble lui-même assumer un rôle, devenant à son tour une troisième présence au delà de laquelle il n'y a que la nuit et la pluie. Lorsque je mets de côté mon «théâtre» improvisé, je suis immédiatement renvoyé au point de vue d'un simple spectateur; une fois ma réflexivité rétablie, je possède la distance requise par rapport aux choses, selon laquelle je suis assuré d'être à nouveau en possession de mes représentations.

De retour aux commandes, je crois être pleinement capable d'offrir des explications sur ce qui se passe à l'écran. Un des scénarios possibles se lirait comme suit: les rôles des deux combattants, toutefois, ne semblent pas être égaux. Ainsi, je suis porté à attribuer le rôle de l'analyste à celui qui domine manifestement la situation, et à l'autre, celui qui doit répondre pour que la session ou séance continue, le rôle de l'analysant. Tout revient alors à cette conversation, cet acte de parole par lequel ce sujet (l'analysant), en parlant à quelqu'un (l'analyste), forcément s'extériorise, se réfléchit ou se représente à lui-même. Il s'ensuit que cette séparation ou aliénation du sujet, son auto-projection en quelque sorte, présuppose une spatialisation, un hiatus spatio-temporel. Si nous poursuivons ce scénario analytique, nous pourrions dire que celui auquel j'ai référé comme étant l'analyste opère vraiment comme un écran vide, un subjectile ou «support» spéculaire pour l'image que l'analysant projette sans cesse de lui-même. Dans ce cas, la tâche de l'analyste serait

to a conflict that *will never be resolved* (my emphasis), I would add: if one were speaking, gesticulating from the stage of the unconscious as the "subject" of a phantasy, if I could imagine taking the place of an other, totally assimilating the place, let us say, of either one of Douglas' actors up there on the screen, then, from where I stand – the space of my phantasy – there would never be a sequence of any sort to follow, only a release, a release that belatedly, *supplementarily* returns in order to be blindly repeated here and now in the pose or exposure of that which knows no duration, no resolution, no representative order commensurate to some already existing model.

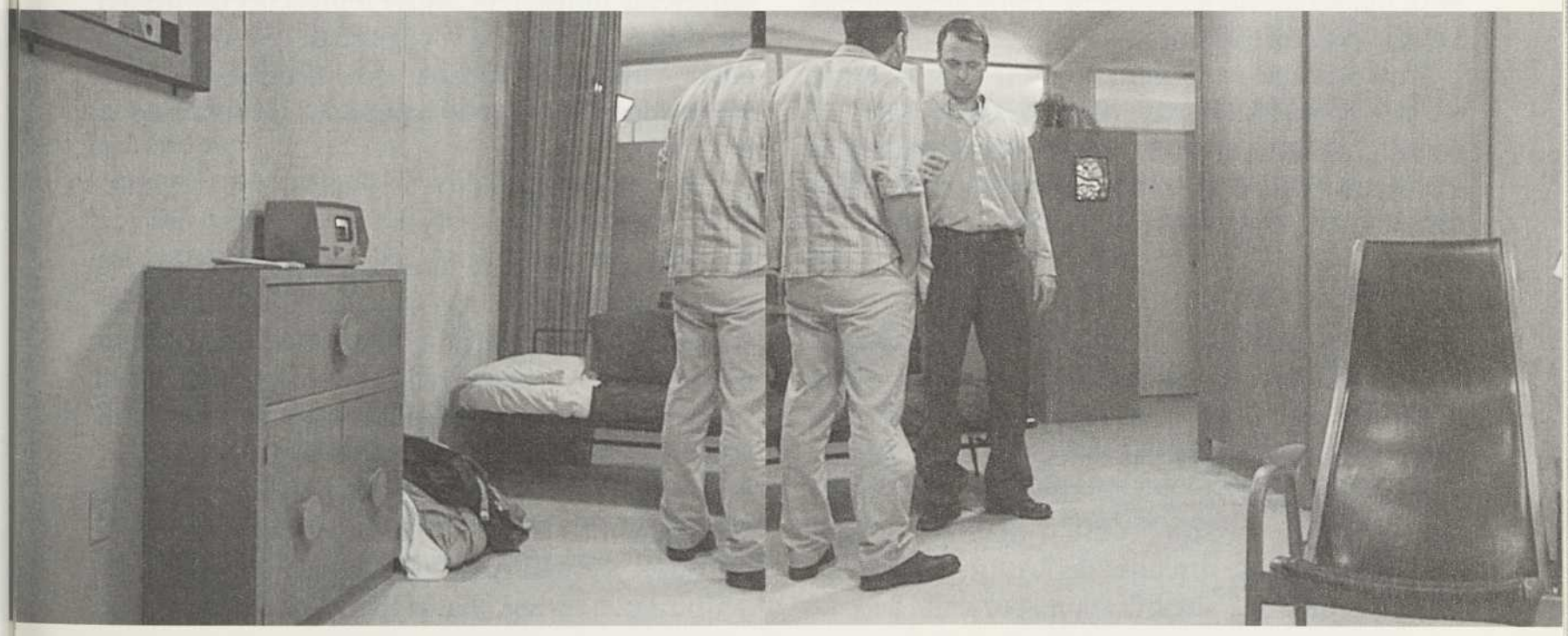
Of course, I'm playing the devil's advocate here by having introduced this bit of phantasy into what I will call Douglas' analytic scene or analytic chamber: the enclosed space of the apartment which, as time passes, itself seems to assume a role of its own, becomes, in turn, a third presence beyond which there is only the night, the rain. In putting aside my improvised "theatrics," I am immediately returned to the point of view of a mere spectator; my reflexivity restored, I now have the prerequisite distance on things according to which I can assure myself that I am once more in possession of my representations.

Back in the driver's seat, I believe I am fully capable of offering up an account of what's taking place on screen. One possible scenario might go like this: The roles of the two combatants, however, do not appear to be equal. Thus, I'm inclined to give to the one who clearly dominates the situation the role of analyst and to the other, the one who is compelled to respond in order to keep the session, the seance going, that of analysand. Everything, then, comes down to this address, this act of speech whereby this subject (the analysand), in speaking to someone (the analyst), necessarily exteriorizes himself, reflects or represents himself to himself. And it follows, this separation or alienation of the subject, its self-projection if you will, presupposes a spatialization, a spatio-temporal gap. If we continue with the analytic scenario, it could be said that the one who I referred to as the analyst functions much like a blank screen, a mirror-like subjectile or "support" for the self-image repeatedly projected by the analysand. The analyst's task in this instance would be to intervene in this specular projection in such a way as to reduce its suggestive or mimetic effects, to break its non-specular hold on the analysand. Re-



d'intervenir dans cette projection spéculaire de façon à réduire ses effets suggestifs ou mimétiques, et casser son emprise non spéculaire sur l'analysant. Qu'on se souvienne de ma brève interpolation plus haut. Ma réponse en tant que «sujet» d'un fantasme, en tant que personne répondant de façon mimétique par rapport à ce avec quoi je suis tenté de m'identifier, est non spéculaire. Ainsi les choses ne sont pas si simples. D'une part, il y a l'image projetée qui suppose un espacement, ce même espace qui permet à l'image d'être reflétée de nouveau vers celui qui la projette. Mais en tant que «sujet» (d'un fantasme), le projectionniste est incapable de voir et de reconnaître sa projection en tant qu'identification non réfléchie. À un certain moment de ces opérations, qui peuvent toutefois être interminables, l'ana-

call my own brief interpolation above. There, my response as "subject" of a phantasy, as one who responds mimetically in relation to that which I am compelled to identify with is non-specular. So things are not so simple. On the one hand, we have the projected image which implies a spacing out, the very space which allows the image to be reflected back to the one who projects it. But as a "subject" (of a phantasy) the projectionist is incapable of seeing, of recognizing his projection understood as an unreflected identification. At some point in these proceedings – but they can proceed interminably – the analyst – he being in effect merely a mirror – turns the image back onto its source in such a manner as to reduce or cancel the power of its hypnotic suggestion, its spellbinding affects. Within the



lyste – n'étant lui-même qu'un miroir – renvoie l'image à sa source de manière à réduire ou à annuler son pouvoir suggestif hypnotique et ses effets envoûtants. Dans l'espace de l'analyse, la distance – l'espace de l'identification spéculaire – est introduite dans un jeu de rôles qui exclut ou oblitère aussitôt une telle distance, ce qui fait qu'un rôle ou une obsession (non spéculaire, une mimêsis sans modèle) devient une image ou un modèle (un représentant extériorisé du sujet) permettant au transfert d'opérer, au sujet de se reconnaître, de se voir dans l'autre, dans l'image qui lui est renvoyée par l'analyste-miroir.

Toutefois, le scénario analytique de Douglas ne progresse jamais vers l'image, n'évolue jamais vers une scène de (auto-)reconnaissance. L'analysant n'est jamais suffisamment sorti de lui-même pour se reconnaître dans ou comme une image sur scène. La scène est plutôt sans cesse retournée sur elle-même, se répétant seulement – toujours la même, mais toujours différente d'elle-même – dans les limites non spéculaires d'un rôle. On pourrait faire objection et dire que l'analysant, c'est-à-dire le sujet, se place en dehors de lui-même pour se représenter à lui-même à travers une parole-événement. L'argument s'énoncerait comme suit: la parole n'est ici rien de moins qu'une demande ou un désir de reconnaissance. C'est en effet cette parole même qui annonce que le sujet n'est rien, qu'il est représenté par une parole indiquant son absence, l'absence du sujet:

[Un] signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant. Ce signifiant sera donc le signifiant pour quoi tous les autres signifiants représentent le sujet: c'est dire que faute de ce signifiant, tous les autres ne représenteraient rien. Puisque rien n'est représenté que *pour*[3].

Bref, le sujet – au moment où il se représente, ou plutôt représente son désir, le désir d'être reconnu, considéré par un autre – devient seulement disponible à lui-même dans la vérité de son apparition, par sa disparition: l'*aphanisis* du sujet...

2.

La question demeure, à savoir comment montrer, représenter ce rien – ce rien qu'est le sujet – pour le sujet. Pour l'analyste, ce ne serait plus une question de renvoyer son image au sujet, de le faire se reconnaître dans son image. La tournure linguistique de Lacan – le sujet comme signifiant tel que manifesté dans le discours de l'Autre – demande d'aller au delà de l'identification spéculaire avec un

space of analysis, distance – the space of specular identification – is introduced into a role playing that at once precludes or occludes such a distance with the result that a role or obsession (non-specular, a mimesis without model) becomes an image or model (an exteriorized representative of the subject) in order for the transference to take affect, for the subject to recognize, to see himself in the other, in the image returned to him by the analyst-as-mirror.

Douglas' analytic scenario, however, never progresses toward the image, never evolves into a scene of (self-)recognition. His analysand is never drawn out of himself enough to recognize himself in or as an image on stage. Rather, the scene endlessly returns on itself, only to repeat itself – always the same but different from itself – within the non-specular confines of a role. But one could object and say that the analysand, the subject in fact does position himself outside of himself by representing himself to himself in speech understood as an event. The argument would go something like this: speech, here, is nothing if not a demand or desire for recognition. Indeed, it is precisely this very speech which announces that the subject is nothing, that he is represented by a speech indicative of his, the subject's own absence:

[A] signifier is that which represents the subject for another signifier. This signifier will therefore be the signifier for which all the other signifiers represents the subject: that is to say, in the absence of this signifier, all other signifiers represent nothing, since nothing is represented only *for* something else.[3]

In short, the subject – in the moment that he represents himself, or rather represents his desire, the desire that he be recognized, counted by an other – becomes available to himself in the truth of his appearing only by disappearing: *aphanisis* of the subject. . .

2.

It would still remain a question of how to show, to represent this nothing – the nothing which the subject is – to the subject. For the analyst it would no longer be a question of returning the subject's image to him, of having him recognize himself in it. Lacan's linguistic turn – the subject as signifier as it manifests itself within the discourse of the Other – demands that one go beyond specular identification with an imaginary ego since one is, by definition, nothing, that is to say, one is no longer

moi imaginaire puisque, par définition, l'on n'est rien, c'est-à-dire que l'on n'est plus dans l'image, ou dans ce cas-ci, dans la vidéo. Dans le registre du désir, on considère la scène du fantasme comme étant structurellement soutenue par un « objet en forme de pointe », quelque chose comme un *point de fuite* auquel le sujet est suspendu ou fixé, au moment de sa division ou réduction inaugurale. Il ne faut pas confondre cet objet scopique – le non-objet derrière le désir, le fameux « *objet a* » de Lacan – avec l'image ou *imago* qui a déjà garanti au sujet du fantasme la possibilité de devenir pareil à lui-même; c'est plutôt le représentant ou symbole de ce qu'il est, tel qu'il se désigne lui-même dans le discours : une absence, un trou ou une tache dans l'image. Le sujet n'est dans l'image ou la vidéo – la mise en scène du fantasme – seulement dans la mesure où il est cette tache, ce « point de suppression » non spéculaire :

Car ce sujet qui croit pouvoir accéder à lui-même à se désigner dans l'énoncé, n'est rien d'autre qu'un tel objet. Interrogez l'angoissé de la page blanche, il vous dira qui *est* l'étron de son fantasme[4].

Alors qu'est-ce que je deviens, moi qui, il y a à peine quelques moments, fantasmais d'être vraiment (enrôlé) dans la vidéo?

Il est clair que, selon le point de vue de Lacan, je suis encore éloigné de ce qu'il appelle l'*objet a*, étant donné qu'il insiste sur la séparation irréductible qui doit être maintenue entre moi – l'identification – et le *a*.

in the image or, as we might now say, in the picture. Within the register of desire, the scene of phantasy is, at this point, considered to be structurally supported by a "punctiform object," something like a *vanishing point* from which the subject, at the moment of his inaugural division or reduction, is suspended or fixated. This scopic object – the non-object behind desire, Lacan's famous "*objet a*" – is not to be confused with the image or *imago* that once promised the subject of phantasy the possibility of becoming identical to himself; it is, rather, the representative or symbol of what he is as he presently designates himself in speech: an absence, a hole or stain in the picture. The subject is in the picture – the *mise-en-scène* of the phantasy – only insofar as he is this stain, this non-specular "point of annihilation":

For this subject, who thinks he can accede to himself by designating himself in the statement, is no more than such an object. Ask the writer about the anxiety that he experiences when faced by the blank sheet of paper, and he will tell you who *is* the turd of his phantasy.[4]

So where does this leave me, the one who, just moments ago, phantasized that he was indeed (enrolled) in the picture?

No doubt, from Lacan's point of view, I am still some distance from what he specifies as the *objet a*, given that he would insist that an irreducible separation must be maintained between I – identification – and the *a*.

Bref, le sujet – au moment où il se représente, ou plutôt représente son désir, le désir d'être reconnu, considéré par un autre – devient seulement disponible à lui-même dans la vérité de son apparition, par sa disparition : l'*aphanisis* du sujet…

Ce qui me fait penser à l'analyste dans ces séances, l'analyste qui, en dernier recours, doit opérer comme un « miroir vide », une surface réfléchissante qui renvoie depuis les profondeurs de la scène analytique, ce qui n'est rien aux yeux de l'analysant.

En pensée, je revois toujours l'image de l'auteur paralysé devant la page blanche...

3.

Nos deux protagonistes continuent donc de parler, c'est-à-dire que la séance, ou l'échange, se poursuit. Ici, c'est le langage même qui devient, dans les limites du contrat analytique, le véhicule sur lequel s'appuie l'obstacle ou la résistance à toute forme de résolution. Nous pourrions en effet aller jusqu'à dire que nous avons ici deux machines parlantes, qui opèrent toutes deux selon un programme, un ensemble fermé d'instructions qui ne sont pas vraiment liées à un scénario ou à une liste de prises de vue, mais plutôt un appareil de montage qui pourrait pratiquement fonctionner tout seul, au dire de tous. (Selon les notes d'exposition de Douglas : « Pour l'installation, un ordinateur réarrange le montage en temps réel de manière à ce que la scène soit toujours répétée différemment[...]. ») Deux choses doivent être précisées ici. Premièrement, la fonction sous-jacente de la machine, qui mixe et modifie la scène; et deuxièmement, la question de la répétition, dans la mesure où elle indique une opération machiniste, et non pas simplement mécanique. Ainsi, tout a déjà commencé par une répétition : la scène ne s'interrompt que pour se répéter; elle ne se répète que pour aborder de nouveau la question « Qu'est-ce qui est répété ici, maintenant ? ». La demande d'interprétation est faite à partir de cette obstination machinale, marquée d'une part par l'interruption ou l'hiatus, et d'autre part, par l'insistance (l'*automate*, le retour). Je m'intéresse peu à ce qui est ici répété, et forcément, interprété. Je ne suis pas un analyste, ni d'ailleurs un devin. (Il ne faut cependant pas oublier que c'est précisément ici que s'immisce la page blanche mentionnée plus haut, car elle est notamment représentative de l'avenir, de la possibilité ou de la chance qu'une nouvelle scène soit écrite, tracée, c'est-à-dire une scène différente de celle déjà programmée dans la répétition.)

Ainsi, pour ne pas nuire à la concision, la question de la page blanche ou de l'écran vide demeurera pour le moment ouverte.

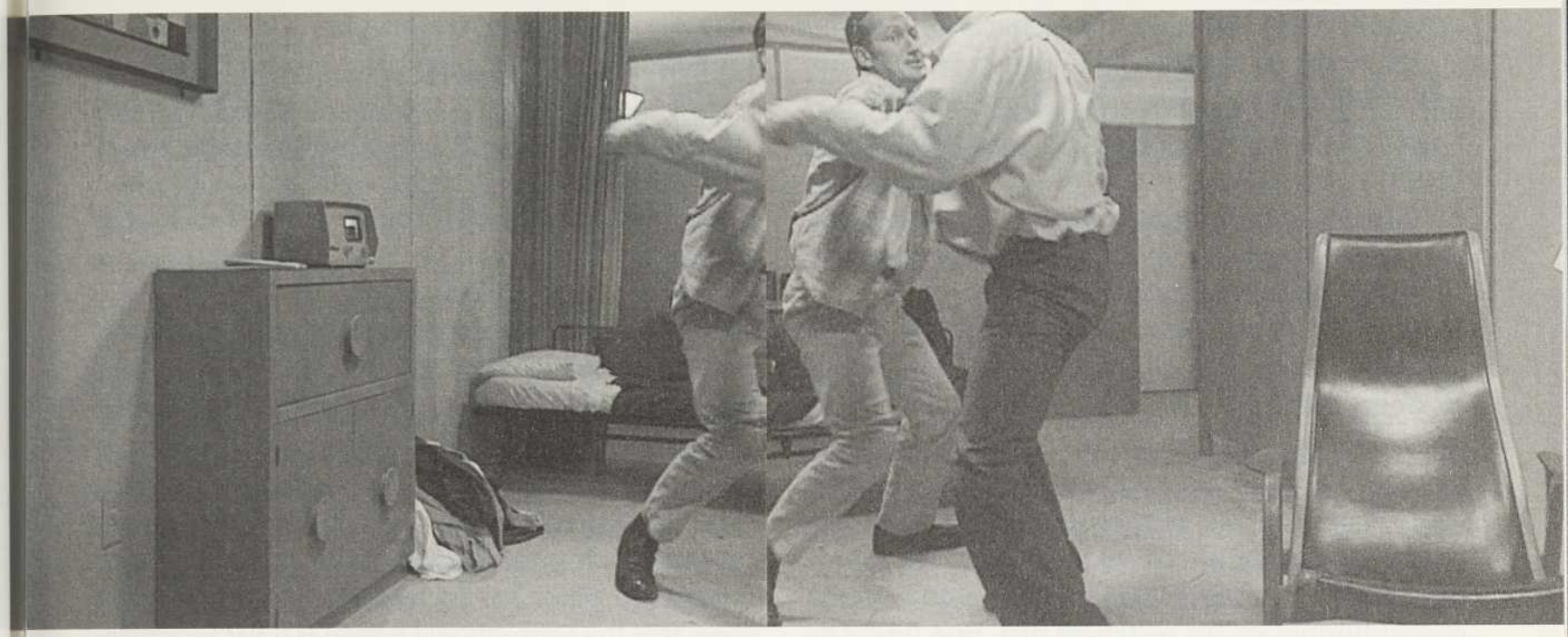
Which leaves me thinking about the analyst in these proceedings, the analyst who, in the last instance, must function as an "empty mirror," a reflective surface which, from within the depths of the analytic scene, returns that which is nothing in the eyes of the analysand.

In my mind's eye I keep returning to the image of the writer paralyzed before the empty sheet of paper. . .

3.

And so our two protagonists keep on talking, which is to say, the session, the exchange continues. Language itself, here, within the analytic contract such as it is, becomes the vehicle on which rests the obstacle or resistance to any sort of resolution. Indeed, we could go as far as to say that what we have here are two talking machines each of which perform according to a programme, a finite set of instructions indicative not so much of a script or shot list but more an editing machine that by all accounts could almost run by itself. (According to Douglas' exhibition notes: "when installed, a computer recombines the montage in real-time so that each time the scene repeats, it repeats differently. . . .") At this point two things must be stressed. First, the underlying function of the machine as that which mixes and switches the scene; and second, the issue of repetition insofar as it marks a machinic – and not simply a mechanical – operation. Thus, everything has already begun with a repetition: the scene interrupts itself only to repeat itself; it repeats itself only in order to once again broach the question "What is being repeated here, now?" It is on the basis of this machine-like persistence, marked by interruption or hiatus on the one hand and insistence (*automaton*, return) on the other, that the demand for interpretation is made. As to what exactly is being repeated, and it follows, to be interpreted is of little interest to me here. I'm not an analyst – or for that matter, a fortune-teller. (But we must not forget that this is precisely the point where the blank sheet of paper noted above intrudes, since it is, among other things, representative of the future, the possibility or chance of a scene yet to be written, yet to be graphed, that is, something other than the one already programmed in repetition.)

So for the sake of brevity, the question of the blank sheet/screen shall, for the moment, remains open.

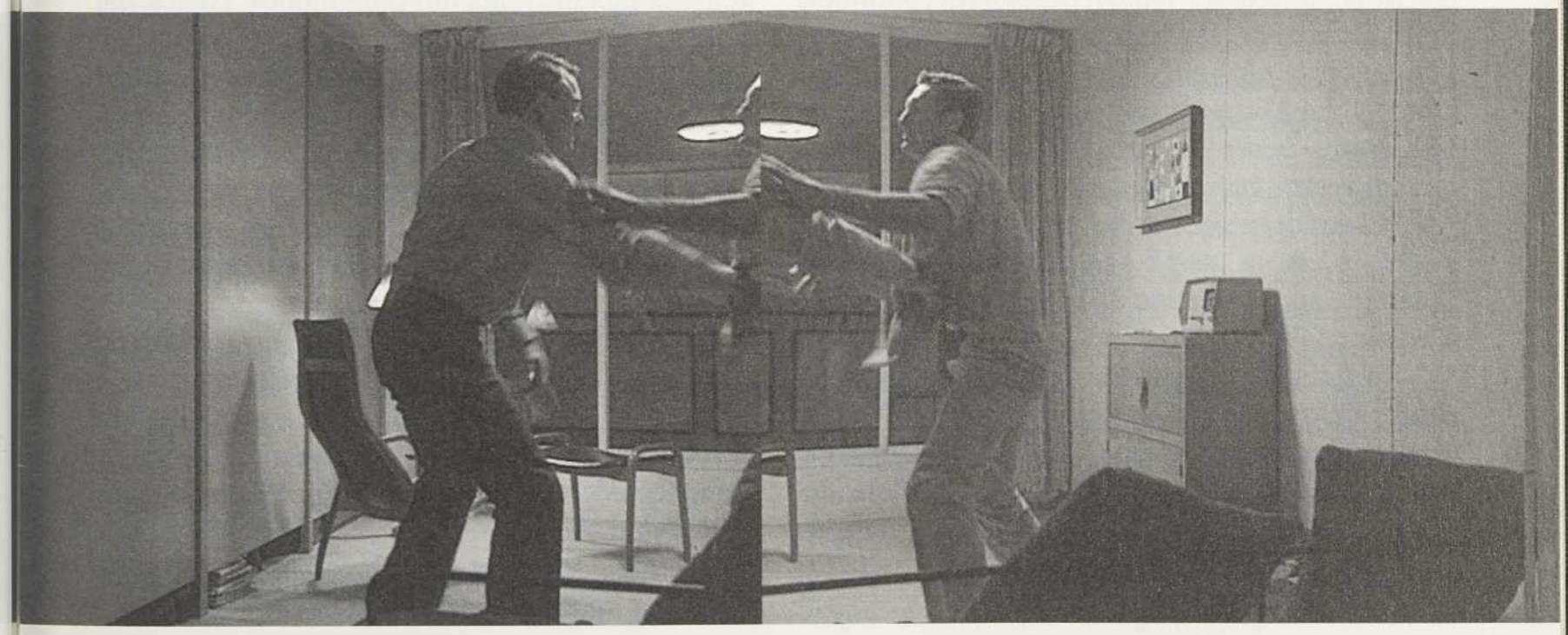


4.

Une scène qui reste à écrire, à tracer. Une scène à venir. Mais une scène dont l'apparition demanderait cependant que ce qui insiste – ce qui est déjà écrit – soit effacé. Cette notion d'effacement suggère que l'acte d'interprétation réussi transformera la page blanche en une sorte de substrat projectif. Si tel est le cas, la question de l'écran doit alors être réexaminée[5]. Comme je l'ai déjà signalé, je ne suis pas intéressé à endosser le rôle de l'analyste, ou à réécrire une interpolation finale et définitive. L'espace vide, entendu comme une opacité qui intervient, demande plutôt de retourner à ce qui structure fondamentalement – comme une machine, un jeu machiniste – ces interminables séquences. Ainsi, je suis tenté

4.

A scene not yet written, not yet graphed. A scene to come. But one whose appearance would require that what insists – the already written – be erased. Now this notion of erasure implies that the act of interpretation, if successful, will transform the blank sheet into a kind of projective substrate. If this is the case then the issue of the screen must be recast.[5] As I have already indicated, I'm not interested in furthering the role of the analyst or, for that matter, rewriting some final, concluding interpolation. Rather, the blank understood as an intervening opacity demands that we return to what at bottom structures – like a machine, as machinic play – these interminable sequences. Thus, I'm tempted to view the



de comprendre la diégèse du scénario de Douglas – «ce conflit fictif [qui] se déroule en fait dans un univers fantasmatique» – tout juste comme une façade, une construction après coup qui reflète (aussi bien par son action que par les procédures de son enregistrement et de sa présentation) en même temps qu'elle masque une scène plus fondamentale.

Bref, un fantasme primaire.

Au risque de me devancer, je veux proposer que le fantasme en question n'est rien d'autre que le désir d'aller derrière l'écran. Mais à quel écran faisons-nous référence? Eh bien, le plus évident, c'est l'écran de projection lui-même. Or, les conventions filmiques demandent de respecter les limites de l'écran, ce qui présuppose la mise en place d'un espace sans «derrière»[6]. En somme, étant donné que l'écran conventionnel est un rectangle plat, une limite de 180 degrés – que la caméra ne doit pas dépasser pendant le tournage – est imposée afin d'assurer la conformité de l'espace de l'écran et de l'espace décrit sur pellicule. Cette restriction est elle-même réfléchie dans les protocoles du visionnage, qui demandent normalement que le spectateur soit idéalement placé plus ou moins à l'intérieur du cône de projection du film. À ce point, il importe de décrire le dispositif de projection de Douglas. Comme vous devez bien vous en douter, il utilise deux projecteurs, avec chacun sa surface attitrée de projection. Ces deux surfaces ont cependant été réunies pour n'en former qu'une, mais de manière à souligner le fait qu'elles devaient enregistrer ou re-réfléter un certain manque de continuité – ce même manque de continuité qui a structuré l'espace narratif de la projection – tout en demeurant continues. En conséquence, les écrans ont été tournés vers l'intérieur de plusieurs degrés autour de l'axe de jonction que l'on peut clairement lire comme une fente ou une ouverture verticale. (Même si l'inclinaison des écrans était, je suppose, un moyen de recevoir les axes de projection des deux projecteurs vidéo placés au centre, ce pli avait pour effet d'attirer l'attention sur la fonction de la séparation, sur plus d'un plan.)

Il suffirait de dire que tout tournait maintenant autour de cette fente, de cette ouverture dans le champ de vision, une suture à peine remarquée qui s'est imposée à un certain point, de l'intérieur du cadre ou plus précisément, le long des bords de ce

diegesis of Douglas' screen play – "this fictional conflict [which] in fact takes place in a realm of phantasy" – as little more than a façade, an after-the-fact construction which mirrors (through its action as well as through the procedures of its recording and presentation) even as it obscures a more fundamental scene.

In short, a primal phantasy.

At the risk of getting ahead of myself I will propose that the phantasy in question is none other than the desire to go behind the screen. But to what screen are we referring? Well, the most obvious is the projection screen itself. Now cinematic convention demands that one respect the limits of the screen which presupposes that a space has been established which has no "behind."[6] In other words, given that the conventional screen is a flat rectangle, a 180-degree limit – which, during filming, the camera is forbidden to exceed – is imposed in order to guarantee the congruency of the space of the screen and the space articulated on film. This restriction is in turn reflected in the protocols of viewing which normally demand that the spectator be ideally positioned more or less within the film's cone of projection. At this point it is necessary to describe Douglas' projection apparatus. As you may well be aware, two projectors were employed, each having its own dedicated projection surface. These two surfaces were, however, conjoined to form one surface but in such a manner as to underscore the fact that they were to register or re-reflect a certain lack of continuity – the very same lack of continuity which structured the narrative space being projected – while at the same time remaining continuous. Hence, the screens were rotated inward a number of degrees about the axis of conjunction which itself remained obvious enough to read as a vertical slot or aperture. (Even though the canting in of the screens was, I presume, a means of accommodating the axes of projection of the two centrally located video projectors, the effect of this fold was to draw attention to the function of a splitting on more than one register.)

It would suffice to say that everything now turned on this split, this opening in the field of vision, a barely perceived suture having at some point imposed itself from within the frame or, to be precise, along the edges of that which at times struggled in vain to unit two different points of view. An imposition, I might add, that soon threatened to establish itself as a figure, a character in its own right. . .

qui s'efforçait en vain, par moments, d'unir deux points de vue différents. Et j'ajouterais, une imposition qui a bientôt menacé de s'établir comme figure, comme personnage à part entière.

5.

N'ayant dit jusqu'à maintenant que peu de choses sur la structure du film de Douglas, je crains que nous ayons quelque peu devancé notre propos. Je m'en remets à nouveau au texte de Douglas:

Win, Place or Show suit d'extrêmement près les règles du réalisme cinématographique. Il existe par exemple une convention technique en cinéma et en télévision, à savoir le système de continuité spatiale connu sous le nom de «*eye-line matching*». La continuité des programmes de télévision, du hockey aux comédies de situation, est obtenue en filmant la majeure partie de l'action du même côté de l'espace, comme à travers une avant-scène imaginaire. Ceci a pour effet que chaque mouvement de gauche à droite semble passer de gauche à droite, quelle que soit la position de la caméra. Dans les situations plus subjectives où les prises de vue correspondent au point de vue d'un personnage, l'angle de la caméra ne peut dévier de plus de soixante degrés par rapport à l'«axe» de la ligne de visée d'un sujet – en direction de l'avant-scène invisible – sans apparemment devenir dissociée de leur point de vue. Cette projection vidéo à deux pistes utilise la méthode axiale de contrôle spatial; elle la divise toutefois en deux parce que chaque prise de vue subjective est couplée à une prise de vue identique provenant de l'autre côté de l'axe, créant une surprenante image miroir dans l'espace réel composé du tissu qui sépare le dedans du dehors.

L'effet de division ou de redoublement de la règle des soixante degrés, que produit Douglas lorsqu'il tourne ses «situations subjectives», est égalé dans

5.

Having so far said little about how Douglas' film was structured, I fear we have indeed gotten somewhat ahead of ourselves. Once again I defer to Douglas' own words:

Win, Place or Show plays by the rules of cinematographic realism, excessively. For example, a technical convention of both film and television is the system of spatial continuity known as eye-line matching. Continuity in television programs, from hockey to sitcoms, is maintained by shooting most of the action from the same side of the space as if through an imaginary proscenium. This has the effect of making any movement from left to right, appear to move from left to right from all camera positions. In more subjective set-ups, when shots are identified with a character's point of view, the camera angle cannot deviate by more than sixty degrees from the "axis" of a subject's line of sight – toward the invisible proscenium – without supposedly becoming disassociated with their point of view. This two-channel video projection employs the axis method of spatial control; however, it splits it in two because every subjective shot is paired with an identical shot from the other side of the axis, effectively creating a mirror image in real space composed of the tissue which separates inside from outside.

The effect of Douglas' splitting or doubling of what he refers above to as the sixty-degree rule when shooting his "subjective set-ups" is matched in medium or long shots by the fact that he always employed two cameras shooting from almost identical points of view but along slightly diverging axes. Whereas in the close-ups the axes appear crossed (resulting in what erroneously appear to be congruent or superimposible images), in the medium or long shots the axis or view point is split or, as Robert

... the phantasy in question is none other than the desire to go behind the screen. But to what screen are we referring?

les moyennes et longues prises de vues par le fait qu'il a toujours utilisé deux caméras qui filment à partir de points de vue quasi identiques, mais selon des axes légèrement divergents. Tandis que dans les gros plans, les axes semblent croisés (ce qui donne des images qui paraissent faussement accordées ou superposables), dans les moyennes et longues prises de vue, l'axe ou point de vue est divisé, ou comme le dirait Robert Smithson, « le centre de convergence est exclu[7] ». Ainsi, en fin de compte, les deux images stéréoscopiques de Douglas ne convergent jamais tout à fait en une seule image. Il est intéressant de noter ce que Smithson ajoute au sujet des perspectives convergeant vers la droite ou vers la gauche, et d'un certain dessin de Paolo Uccello :

Si l'on construisait une structure à trois dimensions en se plaçant *derrière* le dessin bidimensionnel d'Uccello, on obtiendrait quelque chose qui ressemblerait à un stéréoscope *inversé*. On serait transporté physiologiquement derrière l'« image fusionnée » du *plan pictural*, là où la vision diverge[8].

Bien entendu, ce qui me frappe dans ces commentaires de Smithson, c'est la notion d'un espace derrière le plan de l'image. En regardant *Win, Place or Show*, j'étais constamment attiré vers le centre de l'écran, vers le lieu où les deux images, ayant chacune leur propre perspective divergente ou « énantiomorphe », auraient logiquement dû se chevaucher, mais ne l'ont jamais fait visuellement. C'était comme si ce qui aurait dû se chevaucher dans chaque image était retourné sur lui-même et disparaissait dans l'ouverture verticale, dans la fente qui en venait à contrôler irrévocablement le centre de l'image/écran « globale ». Ce que je vais maintenant proposer pourrait sembler n'être que le fragment d'une insupportable conjoncture, une fabulation ridicule. Ce pourrait être le cas, mais durant le visionnement de l'œuvre, j'étais incapable de percevoir la ligne séparant/reliant les deux écrans de projection comme formant un effet d'ouverture, une brèche à travers laquelle glissaient les images, maintenant interprétées comme formant une seule bande, un ruban continu. Schématiquement, le plan de l'image-bandeau ressemble à la lettre grecque oméga (Ω), avec ses deux terminaisons abruptes qui représentent les deux images qui se côtoient, et l'arrondi ou la boucle du corps de la lettre comme portion « intériorisée » ou « absente » du bandeau qui s'est laissé enfiler dans la fente étroite du champ global[9]. Il faut ici imaginer le mouvement ou le glissement d'une surface – la bande-image qui tente de se centrer, se recentrer en une seule image « fusionnée » – qui simultanément marque une limite, une limite indicative d'une pure extériorité : ce qui se trouve derrière l'écran de l'autre côté du plan pictural, un espace-sans-espace dépourvu d'intériorité ou d'extériorité. En un mot : un vide. L'image-bande en un sens remplit l'écart, l'ouverture sur le vide comme limite absolue par un acte d'auto-pliage. Se pliant elle-même, elle se pousse dans le vide formant ainsi

Smithson would say, "the center of convergence is excluded."[7] Thus, in the latter instance, Douglas' two stereoscopic images never quite converge into a single image. It is of interest to note what more Smithson has to say concerning right and left converging perspectives and a certain drawing by Paolo Uccello:

If one were to build a three-dimensional structure from *behind* the two-dimensional Uccello drawing, one would end up with something that would resemble a *reversed* stereoscopic viewer. One would be physiologically transported behind the "fused image" of the *picture plane*, to where the vision diverges.[8]

Of course, what I find striking in these comments is Smithson's notion of a space behind the image/picture plane. When viewing *Win, Place or Show* I was continually drawn to the centre of the screen, to the place where two images, each with their own diverging or "enantiomorphic" perspectives, should have logically overlapped but visually never did. It was as if what should have overlapped in each frame was instead made to roll over and disappear into the vertical aperture, the slot that came to irrevocably command the centre of the "overall" picture/screen. Now what I'm about to propose may seem nothing more than a bit of insupportable conjuncture, a ridiculous piece of fabulation on my part. That may turn out to be the case, but during the time I was viewing the work I could not see the line separating/joining the two projection screens as constituting an aperture effect, an opening through which slipped the images, now construed as constituting a single band, a continuous strip. Diagramatically, the image-band, in plan, resembles the Greek character omega (Ω), its two abrupt terminals thus representing the two flanking images, the bowl or loop of the body of the letterform the "interiorized" or "absent" portion of the band that has allowed itself to be threaded through the narrow slot of the overall field.[9] What we have to imagine, here, is the movement or slippage of a surface – the band-image as it attempts to center itself, re-focus itself into a single, "fused" image – which simultaneously marks off a limit, a limit indicative of a pure exteriority: that which lies behind the screen on the other side of the picture plane, a spaceless-space devoid of either an interiority or exteriority. In a word: a void. The image-band in a sense fills the gap, the opening onto the void as absolute limit through an act of self-folding. Folding itself, it pushes into the void thus forming

trer, de se concentrer à nouveau en une seule image «fusionnée» – qui pose en même temps une limite indiquant une pure extériorité: ce qui se trouve derrière l'écran, de l'autre côté du plan de l'image, un espace sans espace, dépourvu d'intériorité ou d'extériorité. En un mot: un vide. En un sens, l'image-bandeau remplit la brèche, l'ouverture sur le vide comme limite absolue d'un acte de repli sur soi. En se repliant, elle pousse dans le vide et forme une poche «interne», un espace pareil à un vestibule, qui ne peut prétendre appartenir ni au champ d'inscription (l'espace de l'écran et son corrélatif, l'image-bandeau), ni à ce qu'il y a au delà. Telle serait l'étrange mise en cadre de la boucle, le tissu pareil à l'hymen qui sépare et relie l'intérieur et l'extérieur, le même et l'autre[10].

an "internal" pocket, a vestibule-like space that cannot be claimed as belonging either to the field of inscription (the space of the screen and its correlate the image-band) or to what lies beyond it. Such would be the strange *mise-en-cadre* of the loop, the hymen-like tissue which separates as well as joins inside from outside, the same from the other.[10]

6.

To reiterate: over and above what was played out, repeated in the diegesis, there was the constant play of axes along which multiple points of view and their corresponding trajectories were put to work. Simply put, one was always seeing double. So insistent was this doubling and splitting of the field that one's focus was never centered, never constrained but likewise disjoined, dismembered. In effect, Dou-

On pourrait avancer ici que ce qui était «figuré» et placé sur scène en fonction d'une conjonction disjonctive – la réunion d'au moins deux angles de vision différents – était l'éclipse du sujet-spectateur, du sujet dans un univers fantasmatique.

6.

Réitération: en plus de ce qui était joué, répété dans la diégèse, il y avait un mouvement constant des axes le long desquels de multiples points de vue et leurs trajectoires correspondantes étaient mis en œuvre. En deux mots, l'on voyait toujours double. Ce dédoublement et cette division du champ étaient si présents que l'attention n'était jamais centrée ou contrainte, mais pareillement disjointe, démembrée. En effet, les axes de Douglas fonctionnaient comme autant d'indicateurs qui, en démantelant la vision comme pour la disperser aux confins du cadre ou de l'écran, ne réussissaient qu'à attirer l'attention vers le centre, le point présumé de convergence, exactement au bord d'un repli, d'une limite: la marque d'une impossible conjonction, un cadre au delà

glas' axes functioned as so many indicators which, in pulling vision apart so as if to disperse it to the far reaches of frame or screen, only succeeded in drawing attention to the center, to the so-called point of convergence, to precisely the edge of a folding, a limit: the mark of an impossible conjunction, a frame beyond which there is nothing. The partitioning of the picture field reflected or figured nothing other than a partitioned subject, a partitioned point of view.

We might proffer to say, here, that what was "figured" forth, placed on stage according to a disjunctive conjunction – the coming together of at least two diverse angles of vision – was the eclipse of the subject-as-viewer, the subject in the realm of phantasy.

duquel il n'y a rien. Le cloisonnement du champ de l'image ne reflétait et ne figurait rien d'autre qu'un sujet et un point de vue cloisonnés.

On pourrait avancer ici que ce qui était « figuré » et placé sur scène en fonction d'une conjonction disjonctive – la réunion d'au moins deux angles de vision différents – était l'éclipse du sujet-spectateur, du sujet dans un univers fantasmatique.

Gordon Lebredt est un artiste de Toronto. Ses expositions ont comporté différentes entreprises de collaboration dont « Deadlines » [un entre-deux] à la Cold City Gallery (1997), « Implicating Possibilities », à la York University Art Gallery (1997) et « Rendezvous 11.14/28.98...or thanks to Marcel Duchamp for the most part » (1998). Il travaille présentement à un projet intitulé « False Exits » pour la University of Western Ontario.

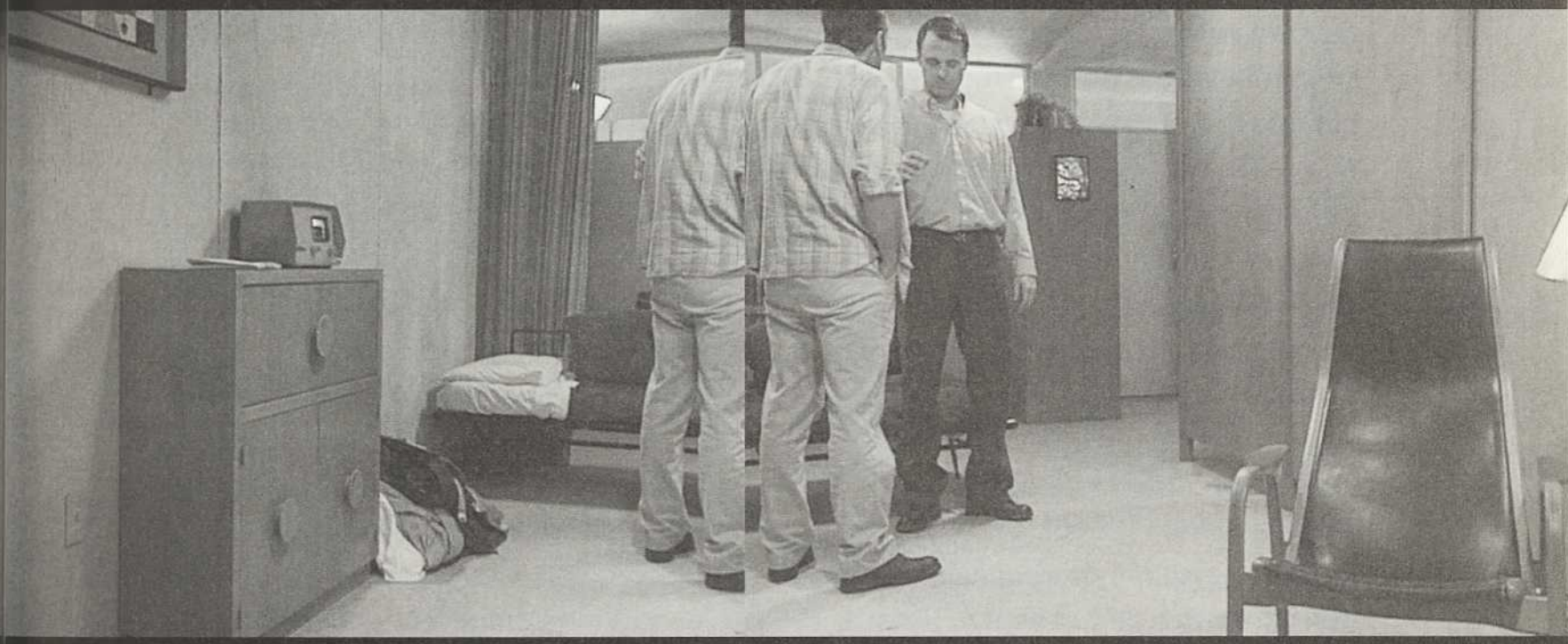
Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

Gordon Lebredt is an artist based in Toronto. Past exhibitions have involved various collaborative efforts including "Deadlines" [a "fold-of-two," an entre-deux] at Cold City Gallery (1997), "Implicating Possibilities," York University Art Gallery (1997), and "Rendezvous 11.14/28.98...or thanks to Marcel Duchamp for the most part" (1998). He is currently developing a project titled "False Exits" for the University of Western Ontario.

NOTES

1. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, coll. Points, Paris, 1973, p. 304.
2. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, coll. Points, Paris, 1967, p. 339. Pour les commentaires de Freud sur les caractéristiques négatives – l'atemporalité des processus primaires – du ça, voir Sigmund Freud, XXX^e conférence, « La décomposition de la personnalité psychique », dans *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Gallimard, Paris, 1984, p. 102-106.
3. Jacques Lacan, *Écrits II*, Seuil, coll. Points, Paris, 1971 [1966], p. 181.
4. *Ibid.*, p. 180.
5. Il est précisément question ici de la page, de la toile et du mur considérés comme des surfaces ou des espaces projectifs vides, c'est-à-dire de nature fondamentalement cartésienne.
6. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1981, p. 37.
7. Robert Smithson, « Pointless Vanishing Points », dans *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt (sous la dir.), New York University Press, New York, 1979, p. 209. [Traduit de l'anglais.]
8. *Ibid.*
9. La lettre ressemble à plusieurs diagrammes utilisés par Lacan : le circuit en boucle de la pulsion et la poche ou le trou formé par une telle trajectoire. Voir Lacan, *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 200 et 210. Pour la figure de la fente, voir *Écrits II*, *op. cit.*, p. 179, où la coupure de la séparation, de la castration, s'exprime dans le « trait anatomique d'une marge ou d'un bord : lèvres, "enclos des dents", marge de l'anus, sillon pénien, vagin, fente palpébrale, voire cornet de l'oreille (...). »
10. Lorsque j'ai commencé à me pencher sur cette œuvre de Douglas, mon intention était d'écrire un pendant à un précédent commentaire inédit. Ce commentaire écrit il y dix ans traitait aussi d'une œuvre de Stan Douglas, une projection filmique intitulée *Subject to a Film*.

1. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan, New York: W.W. Norton & Company, 1978, pp. 273-4.
2. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978, p. 230. For Freud's comments on the negative characteristics – the atemporality of the primary processes – of the id see Sigmund Freud, Lecture 31, "Dissection of the Personality," *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. James Strachey, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1973, pp. 106-108.
3. Jacques Lacan, *Écrits, a Selection*, trans. Alan Sheridan, New York: W.W. Norton & Company, 1977, p. 316.
4. *Ibid.*, p. 315.
5. It is, precisely, the sheet, canvas, or wall considered as an empty projective surface or space, that is to say, one that is fundamentally Cartesian in nature, which is in question here.
6. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, p. 37.
7. Robert Smithson, "Pointless Vanishing Points," in *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York: New York University Press, 1979, p. 209.
8. *Ibid.*
9. The Ω character resembles several diagrams employed by Lacan: the loop-shaped circuit of the drive and the pocket or hole formed by such a trajectory. See Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, *op. cit.*, pp. 178 and 187 respectively. As for the figure of the slot, see *Écrits*, *op. cit.*, pp. 314-15 where the cut of separation, of castration expresses itself in "the anatomical mark (*trait*) of a margin or border – lips, 'the enclosure of the teeth,' the rim of the anus, the tip of the penis, the vagina, the slit formed by the eyelids, even the horn-shaped aperture of the ear."
10. When I first set out to collect my thoughts on this particular work of Douglas' my intention was to write a companion piece to an earlier unpublished review of mine. That review, written ten years ago, was also on a work by Stan Douglas, a film projection titled *Subject to a Film*.



Charles Reeve

Time and the Image: A Conversation with Jonathan Crary

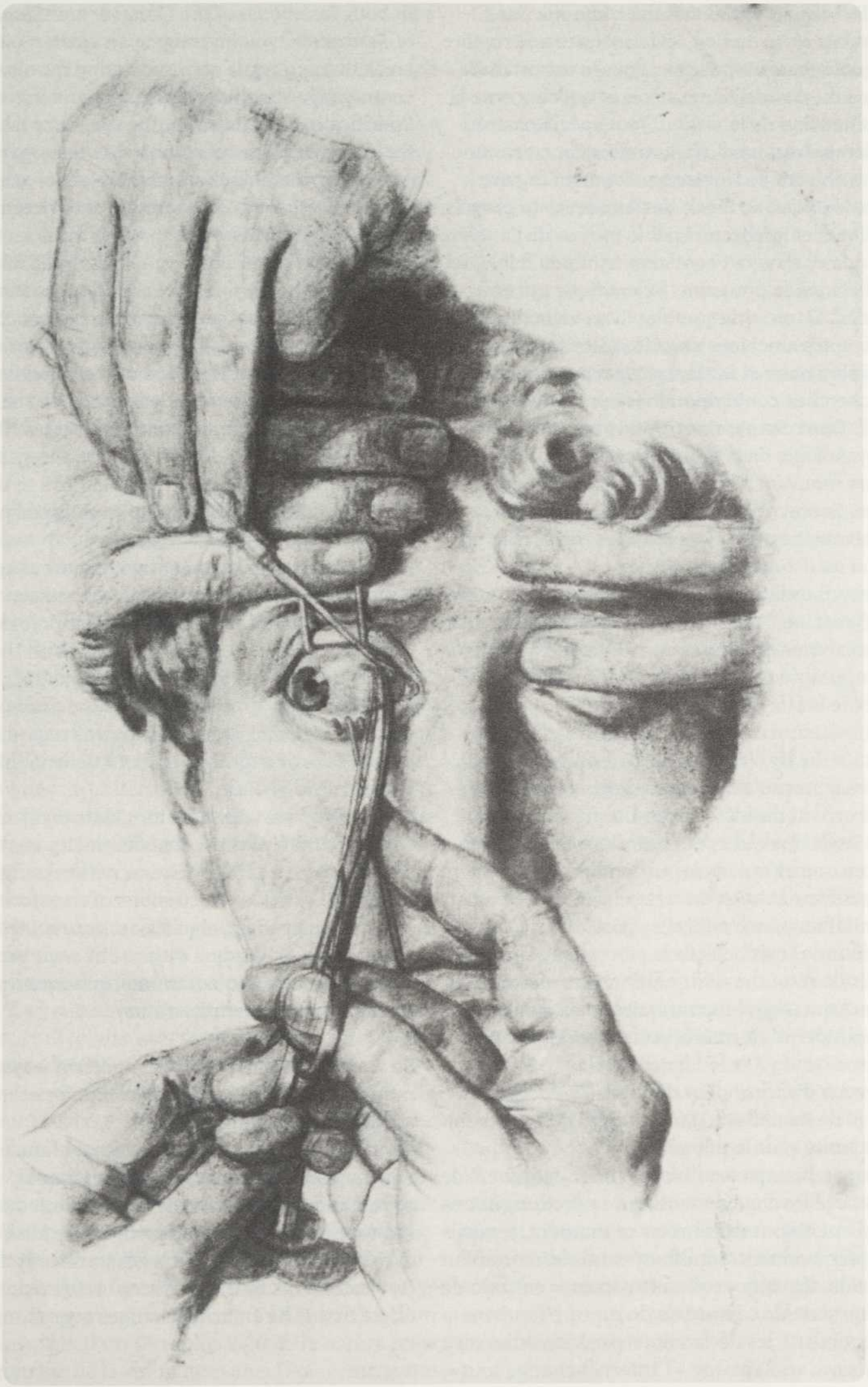
LE TEMPS ET L'IMAGE.
UN ENTRETIEN AVEC JONATHAN CRARY

→ Le premier livre de Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990), retrace un changement important qui s'est produit au début du dix-neuvième siècle : la vision, précédemment perçue comme étant transparente, était désormais comprise comme étant dépendante de la physiologie et du contexte, requérant par conséquent des prothèses (le microscope, la chambre noire et l'appareil photographique) pour pallier son manque de fiabilité.
Dans son nouveau livre, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (2000), Crary applique sa méthode, inspirée de Foucault, à la question plus vaste de l'attention. À partir de peintures de Manet, de Seurat et de Cézanne, il démontre que le concept psychologique de l'attention est apparu au milieu du dix-neuvième siècle, sous l'influence des exigences de l'industrialisation. Mais il est peut-être davantage significatif de remarquer qu'il affirme également la persistance actuelle de cette conception administrative de l'attention. Dans l'entretien qui suit, il discute des liens et des différences entre ses livres, et s'interroge sur leur portée plus globale.

↓

Jonathan Crary's first book, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990), traces an important shift that occurred early in the nineteenth century: vision, previously thought of as transparent, now came to be understood as dependent on physiology and context, and thus as requiring prostheses (microscopes, cameras) to allay its unreliability.
In his new book, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (2000), Crary turns his Foucauldian method to the broader issue of attention. Using paintings by Manet, Seurat and Cézanne, he demonstrates that the psychological concept of attention emerged during the mid-nineteenth century, informed by industrialization's requirements. Perhaps more significantly, he also argues that this administrative conception of attention persists today. In the following conversation, he discusses the connections and differences between his books and speculates on their larger significance.

Nicolas-Henri Jacob, dessin tiré de _ drawing from *Traité complet de l'anatomie de l'homme* de _ by Marc-Jean Bourgery, 1839.



Dans *Techniques of the Observer*, comme dans *Suspensions of Perception*, vous analysez une rupture épistémologique qui, d'après vous, s'est produite au cours du dix-neuvième siècle et qui concerne la compréhension de la vision[1]. Tout spécialement, vous démontrez que l'œil, autrefois conçu comme l'organe objectif de la raison – comme l'organe fondant le projet, au Siècle des lumières, du progrès scientifique et intellectuel par le moyen de l'analyse empirique –, s'avérait soudainement peu fiable, tel que révélé par le processus scientifique qui en dépendait. Dans votre premier livre, vous discutez de différentes machines associées à cette généalogie (la chambre noire et le stéréoscope, par exemple) et aux recherches contemporaines sur la physiologie de l'œil. Dans *Suspensions*, vous vous attardez à la psychologie de la perception et comment ce discours mouvant a influencé Édouard Manet, Georges Seurat et Paul Cézanne. Comment avez-vous développé cet intérêt pour les recherches sur la vision au dix-neuvième siècle?

Mon travail oscille entre des intérêts historiques et contemporains. Ainsi, les questions à propos desquelles j'ai écrit en termes de culture technologique contemporaine ont nourri mon travail sur le dix-neuvième siècle. J'ai sérieusement tenté d'éviter l'anhistoricisme adopté par plusieurs discours sur le présent, lorsqu'ils font des revendications extravagantes à propos de diverses cassures et ruptures, ou concernant des définitions du présent.

Seule une recherche historique soutenue peut mettre en cause l'hyperbole qui domine en ce moment les discussions au sujet du cyberespace et des réseaux d'information – incluant celles portant sur les transformations de la vision et de la perception. Ainsi, c'est un désir de résoudre des questions enracinées dans le présent qui motive mon travail sur le dix-neuvième siècle, plutôt qu'un intérêt pour l'art du passé.

Seriez-vous d'accord pour dire que les époques de Manet et de Baudelaire, par exemple, sont vraiment en continuité avec la nôtre?

Il n'y a pas de réponses faciles. Pour ce qui est de comprendre les changements qui se produisent très rapidement autour de nous en ce moment, je serais le premier à admettre qu'il est extraordinairement difficile de déterminer si nous sommes en train de vivre une sorte de cassure ou de rupture fondamentale. Cependant, les déclarations par les médias ou à la télévision, voulant que «l'Internet change tout»,

In both *Techniques of the Observer* and *Suspensions of Perception*, you investigate an epistemological break that you argue occurred during the nineteenth century regarding how vision was understood.[1] Specifically, you show that the eye, once taken as the objective organ of reason – as the organ grounding the Enlightenment project of scientific and intellectual advance through empirical analysis – suddenly was revealed, through the scientific process that depended upon it, as unreliable. In your earlier book, you discuss various machines associated with this genealogy (the camera obscura and the stereoscope, for example), and with the contemporary investigations of the physiology of the eye. In *Suspensions*, you focus on the psychology of perception and how that shifting discourse affected Édouard Manet, Georges Seurat and Paul Cézanne. What led you to this interest in nineteenth century investigations of sight?

My work has oscillated between historical and contemporary interests. So issues that I've been writing about in terms of contemporary technological culture have tended to nourish my work on the nineteenth century. I've tried hard to avoid the ahistoricism that many discourses about the present adopt when they make extravagant claims regarding various breaks or ruptures or about definitions of the present.

Only sustained historical investigation can challenge the hyperbole that dominates discussions of cyberspace and information networks right now – and that includes discussions of transformations in vision and perception. So a desire to come to grips with issues grounded within our own present – rather than an antiquarian interest – motivates my work in the nineteenth century.

So would you agree that, in important ways, the moments of Manet and Baudelaire, for example, are continuous with our own?

There are no easy answers. In terms of understanding changes that are occurring very rapidly around us right now, I would be the first to admit that defining whether we are undergoing some kind of fundamental break or rupture is extraordinarily difficult. But statements by the media or on television to the effect that "The Internet changes everything" con-

constituent une hyperbole qui, si elle n'est pas tout à fait frauduleuse, a des prétentions tellement vagues... donc, c'est pour cette raison, il me semble, qu'une certaine spécificité historique est nécessaire.

Notre tâche est de départager les expériences et les forces que nous avons en commun avec, par exemple, le dix-neuvième siècle, et de déterminer à quels niveaux ou strates se sont produites les cassures décisives. Les discours de continuité totale et de rupture totale sont tout aussi déficients. Une continuité particulièrement difficile à saisir est celle de la durabilité du capitalisme, puisque comme le montre Fredric Jameson, le capitalisme demeure, mais il subit continuellement des métamorphoses que nous devons identifier soigneusement. J'insisterais toutefois sur l'importance de la persistance du capitalisme comme réalité systémique.

Et des déclarations comme «l'Internet change tout» semblent réduire la signification du mot «tout» à des systèmes économiques...

... ou à divers réseaux de dispositifs techniques, ou d'interfaces. Et ces déclarations totalisantes ont besoin d'être réfutées.

Mais pour revenir à votre question précédente, c'est l'idée de discuter de notions comme «le spectateur» ou «l'observateur» en termes de contexte contemporain qui m'a inspiré *Techniques*: au départ, ce livre devait traiter d'une période beaucoup plus tardive. Cependant, j'ai continué à repousser le cadre historique, précisément pour déterminer à partir de quel moment l'on pouvait légitimement parler d'un observateur moderne ou modernisé. J'en suis ainsi venu à tracer une archéologie qui ne me semblait pas claire lorsque j'ai débuté le projet. Cela a pris une forme inattendue lorsque ma recherche m'a démontré qu'il y avait eu un changement plutôt soudain entre 1815 et 1830, dans un certain nombre de discours traitant de la vision et de l'observateur.

Par contre, ce changement n'a pas été absolu. Plusieurs étaient conscients, durant les dix-septième et dix-huitième siècles, des limitations de l'œil humain, qui n'était pas nécessairement perçu comme un dispositif transparent. Néanmoins, il *existait* une croyance voulant que l'œil, conjugué au fonctionnement rationnel de l'esprit, pouvait produire des connaissances ayant force de loi, sûres et exactes. Le véritable changement se rapporte à l'émergence d'un scepticisme et d'un sens plus aigu de la nature presque arbitraire de la vision humaine. D'où l'émergence

stitute hyperbole that, while not exactly fraudulent, is so vague in its claims. . . well, it's for that reason that I feel some historical specificity is needed.

The task is to sort out how we share experiences and forces with, for instance, the nineteenth century, and on what layers or strata there have been decisive breaks. Languages of total continuity or total rupture are equally deficient. One continuity that is especially difficult to grasp is the durability of capitalism because, as Fredric Jameson shows, capitalism endures but it is continually undergoing metamorphoses, which we also must identify carefully. I would insist, however, on the importance of the persistence of capitalism as a systemic reality.

And statements like "The Internet changes everything" seem to reduce the word "everything" to mean economic systems. . .

. . . or various networks of technical apparatuses or interfaces. And those totalizing statements need refutation.

But to return to your earlier question, the idea of discussing notions like "spectator" or "observer" in terms of our contemporary context got me started on *Techniques*: that book originally was going to address a much later period than it did. However, I continued to push back the historical frame precisely to determine at what point one could speak legitimately about a modern or modernized observer. And so I ended up doing an archæology that had not been clear to me when I began the project. It took on an unexpected shape as my research showed me that a relatively sudden shift occurred between 1815 to 1830 within a range of discourses regarding how vision and the observer are discussed.

However, this shift was not absolute. Many people in the seventeenth and eighteenth centuries were aware of the limitations of the human eye – it wasn't necessarily thought of as a transparent device. Nevertheless, there was a belief that the eye combined with the rational functioning of the mind could provide law-like, dependable and truthful knowledge. The real shift concerns the emergence of a scepticism and a more profound sense of the almost arbitrary nature of human vision. Hence the emergence of many artificial or technological substitutes for human vision throughout the nineteenth century. Human capabilities began to be off-loaded onto machines.

de plusieurs substituts artificiels ou technologiques de la vision humaine durant le dix-neuvième siècle. On a commencé à décharger les capacités humaines sur les machines.

Comme un système de dispositifs prothétiques qui compensent les insuffisances nouvellement révélées de la vision humaine?
C'est juste. D'autres instruments que l'œil sont devenus les fondements de l'accumulation de connaissances exactes.

Vos deux livres traitent de la vision et du regard, mais pas vraiment du «regard porté sur l'art». Même dans *Suspensions*, lorsque vous consacrez trois longs chapitres à des œuvres de Manet, de Seurat et de Cézanne respectivement, vous introduisez ces artistes et leurs œuvres en tant que signes de changements discursifs à la fin du dix-neuvième siècle, presque comme les objets d'une iconographie à la Foucault. Ceci semble déplacé par rapport à ce que T.J. Clark a déjà caractérisé comme étant «une discipline rétrograde telle que l'histoire de l'art»[2] – d'autant plus que l'histoire de l'art a reconstruit sa relation au formalisme depuis le milieu des années 1990. Est-ce que vous vous intéressez à cette question? Trouvez-vous important de vous identifier comme historien d'art?
Je *suis* un historien d'art, et je pratique l'histoire de l'art comme je conçois qu'elle doit l'être aujourd'hui. Ceci dit, je n'ai pas d'intérêt fondamental dans la durabilité à long terme de notre discipline. Toutefois, les peintures dont je traite opèrent pour moi comme des cas-tests de ce qui peut être fait, d'après moi, en termes de questionnement historique de tels «artefacts», si l'on veut utiliser ce mot. Dans *Suspensions* en particulier, j'ai voulu traiter directement d'œuvres d'art, ce qui explique pourquoi chaque chapitre est l'analyse approfondie, sur plusieurs plans, d'une œuvre individuelle.

Mais si dans *Suspensions*, je ne m'intéresse pas essentiellement au «regard porté sur les œuvres d'art» au sens traditionnel, c'est parce que l'un des leviers polémiques de mon livre consiste à abandonner les modèles d'absorption ou de contemplation qui postulent une attention indépendante et esthétisée. Une de mes revendications plus globales – et c'est pourquoi j'ai choisi le mot «attention» plutôt que «contemplation» – est que les pratiques artis-

Like a system of prosthetic devices that compensate for the newly revealed deficiencies in human vision?
Right. Other instruments besides the eye became the foundation for the accumulation of truthful knowledge.

Both your books address vision and looking, but they aren't really about "looking at art." Even in *Suspensions*, where you devote one extensive chapter each to works by Manet, Seurat and Cézanne, you bring these artists and their work into play as signs of discursive shifts in the late nineteenth century – almost like objects of a Foucauldian iconography. This seems out of place in what T.J. Clark once characterized as "a backwards discipline like art history"[2] – particularly given that art history has reconstructed its relation to formalism since the mid-1990s. Is this an issue for you? Is it important to you to think of yourself as an art historian?
I *am* an art historian and I'm doing art history the way I think it needs to be done now. That said, I don't have a fundamental stake in the long-term durability of our discipline. But the paintings I address function for me as test cases for what I think can be done in terms of historical interrogations of such "artefacts," if one wants to use that word. In *Suspensions* especially, I wanted to address works of art directly, which is why each chapter is an extended, multi-layer engagement with an individual work.

But if, in *Suspensions*, I'm not primarily concerned with "looking at art works" in a traditional sense, that is because one of the polemical thrusts of my book is to leave behind models of absorption or contemplation that posit an independent, æstheticized attentiveness. One of my broader claims – and this is why I chose the word "attentiveness" rather than "contemplation" – was that art practices are inseparable from a broader range of changes in that period.

So I am not looking at these works as signs or symptoms of change. Rather, for me, Manet, Seurat and Cézanne contributed originally and constitutively to the field of change that I examine. They participate decisively in the shift that I am describing, as active agents in that shift.

tiques sont inséparables d'un éventail plus large de changements durant cette période.

Ainsi, je n'envisage pas ces œuvres comme des signes ou des symptômes de changement. Pour moi, c'est plutôt que Manet, Seurat et Cézanne ont contribué d'une façon originale et constitutive à cet espace de changements que j'analyse. Ils prennent part de manière décisive à la transformation que je décris, en tant qu'agents actifs de cette transformation.

Parlons du concept-titre de « suspensions de la perception ». Vous utilisez cette expression pour la première fois dans *Suspensions*, au chapitre sur Cézanne, où vous dites que Meyer Schapiro « présente l'attention soutenue de Cézanne, survenant hors du temps, comme une suspension de la perception, un flottement à l'intérieur d'un moment pris isolément » (p. 281). Cette formulation peut signifier que la perception est suspendue, dans le

Let's discuss the title concept of "suspensions of perception." You first use that phrase in *Suspensions* in the chapter on Cézanne, where you say that Meyer Schapiro "poses Cézanne's sustained attentiveness, occurring out of time, as a suspension of perception, a hovering within a drawn-out moment" (281). This formulation can mean that perception is suspended in the sense of being halted; but it also can mean "suspension" as in the suspension of a car – which would be to say that perception is suspended in a palimpsest of social relations or, alternatively, in a series of physiological and neuronal networks. And you develop a further meaning of the word "suspended" at the end of the book, when you're discussing Freud's description of the clinician's "evenly suspended attention." Here, "suspended" almost is used in the way that we employ it when we describe a solution – when we say that oil

ROBIN COLLYER, *CRIME SCENE*, 2000, PHOTOGRAPHIE RETOUCHÉE _ RETOUCHED PHOTO, 20 x 24";
PHOTO: REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA SUSAN HOBBS GALLERY _ COURTESY THE ARTIST AND SUSAN HOBBS GALLERY.

sens d'une interruption; mais cela peut également vouloir dire «suspension» comme dans la suspension d'une automobile – ce qui reviendrait à dire que la perception est suspendue dans un palimpseste de rapports sociaux, ou autrement, dans une série de réseaux physiologiques et neuronaux. Et vous développez une autre signification du mot «suspendu» à la fin du livre, lorsque vous discutez de la description que donne Freud de «l'attention uniformément suspendue» du clinicien. Ici, «suspendu» est presque utilisé comme pour décrire une solution – lorsque nous disons, par exemple, que la peinture à l'huile est composée de pigments «en suspension» dans une base à l'huile. L'expression «attention uniformément suspendue» semble alors vouloir dire que l'attention est en quelque sorte mélangée uniformément, invariablement, avec ce que Kant appelait le «collecteur de l'intuition» – ces composantes de notre environnement perceptif qui sont brutes et tirées de l'expérience. Comment ces différents niveaux de signification interagissent-ils, selon vous?

En fait, vous proposez des niveaux de signification que je n'avais pas envisagés. Votre idée de «suspension neuronale» est particulièrement intéressante. Mais j'ai en fait choisi le mot pour ses résonances multiples, parce que je voulais que le titre évoque les paradoxes rattachés aux grands modèles de la perception de la fin du dix-neuvième siècle. Ces modèles proposaient souvent l'attention comme une expérience «taillée» ou «suspendue» hors du temps – presque comme une conception ruskinienne de l'intensité d'une expérience visuelle ou auditive fixe et absorbante. Mais je voulais insister sur le fait que la «suspension» pouvait également référer à une annulation, presque au sens juridique, comme lorsque quelqu'un est exclu temporairement de l'école, ou qu'un événement est «suspendu». J'espérais que cette utilisation puisse suggérer que la perception ou l'attention, si elles sont menées jusqu'à une certaine limite, au moins sur un plan subjectif, se terminent par l'effacement ou la disparition de leur objet de départ, quel qu'il fût. L'intensification de l'attention peut donc se fondre avec son annulation. Toutefois, cet argument ne concerne pas la cécité, qui implique un tout autre ensemble de tropes et de problèmes.

En ce qui concerne la référence à Freud, il est manifestement très important, mais ce livre ne traite pas beaucoup de psychanalyse. Mon travail n'est tout simplement pas allé dans cette direction.

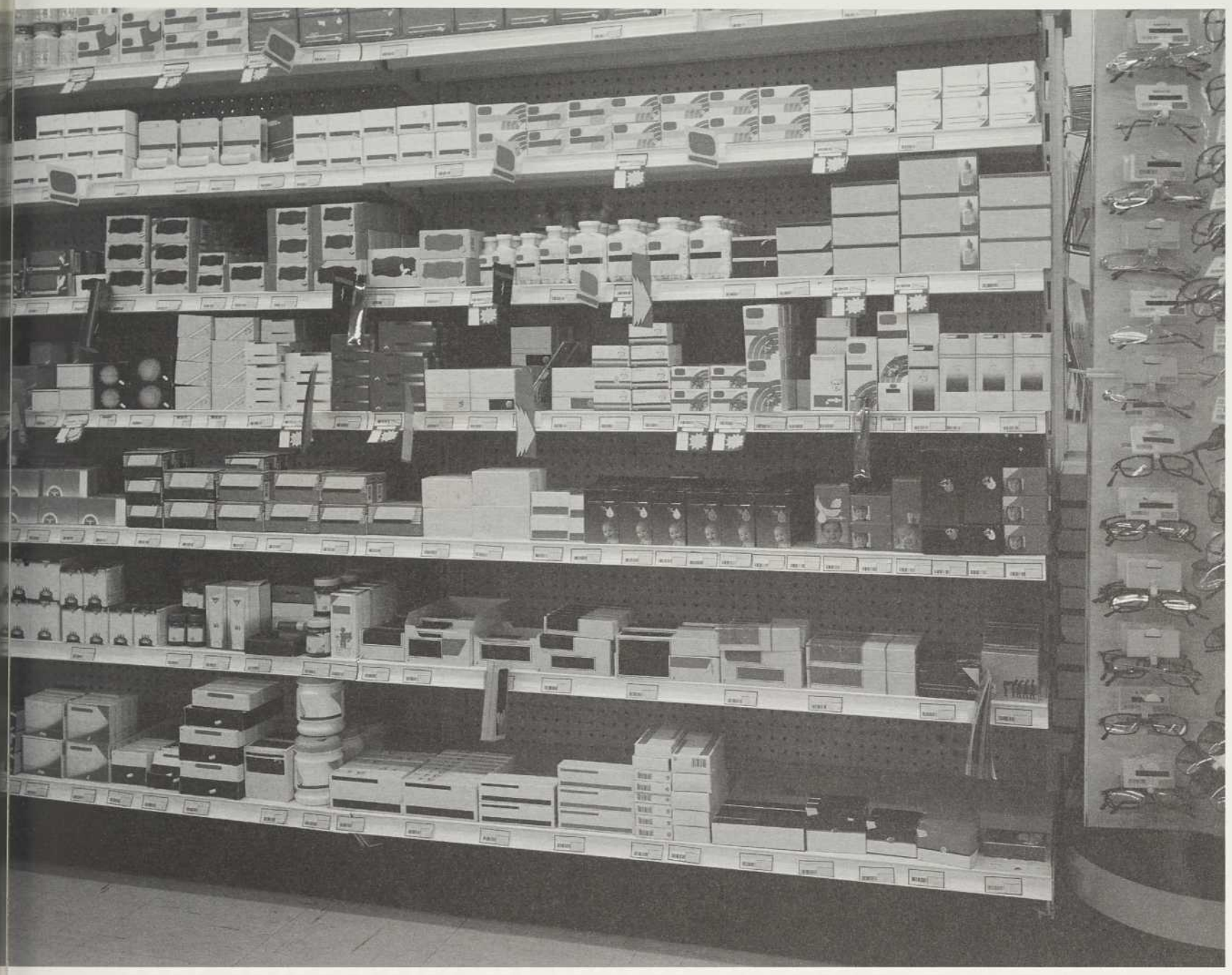
paint consists of pigment "suspended" in an oil base, for example. So that the phrase "evenly suspended attention" sounds like it means that attention is somehow evenly, consistently, mixed in with what Kant called the "manifold of intuition" – the raw, experiential components of our perceptual environment. How do these different registers of meaning interact for you?

You're actually proposing some layers of meaning that I had not considered. Your idea of "neuronal suspension" is particularly interesting. But I did chose the word for its multiple resonances, because I wanted the title to suggest the paradoxes inherent within the models of the perception that are essential in the late nineteenth century. These models often saw attention as an experience that is "cut out" or "suspended" out of time – almost like a Ruskinian conception of the intensity of a fixed, absorptive experience of looking or hearing. But I wanted to insist that "suspension" also could refer to a cancellation, almost in a juridical sense, as when someone is "suspended" from school or an event is "suspended." My hope was that this usage would suggest that perception or attention, if carried to a certain limit, ends, at least at a subjective level, with the obliteration or disappearance of whatever initially was its object. So attention's intensification can shade over into its cancellation. However, this argument is not about blindness, which involves a whole different set of tropes and problems.

Now, the reference to Freud – well, he obviously is very important, but this book does not have a strong investment in psychoanalysis. My work just hasn't gone in that direction. However, obviously once we get into the 1890s, Freud becomes one of a number of major thinkers for whom attention became a compelling problem.

I am intrigued by your discussion of the idea that "too much" or "too little" attention could be disruptive or pathological – and the correlative notion, from a different point of view, that attention outside the norm can be liberatory. This latter concept appears only intermittently in your book (though at crucial moments) and I wonder if you could discuss it further?

In the 1880s and 1890s, there were radically different models of what attention was or could be. And, clearly, the institutional models are the ones that are most effectively disciplinary in terms of the at-



Cependant, il est évident que durant les années 1890, Freud fut l'un des nombreux penseurs importants préoccupés par le problème de l'attention.

Je suis intrigué par ce que vous avancez sur l'idée que «trop» ou «trop peu» d'attention peut être perturbateur ou pathologique – et la notion corrélative, d'un autre point de vue, qu'une attention hors norme peut être libératrice. Ce dernier concept apparaît seulement par intermittence dans votre livre (quoique à des moments critiques) et je me demande si vous pourriez en parler davantage?
Dans les années 1880 et 1890, il y avait des modèles radicalement différents de ce qu'était ou de ce que pouvait être l'attention. Bien entendu, les modèles institutionnels sont les plus efficaces sur le plan disciplinaire, lorsqu'il s'agit de tenter une définition des limites normatives d'un sujet fonctionnel et adaptable. Mais des penseurs tels que Henri Bergson et William James me paraissent tout aussi importants, eux qui, tempt to define the normative limits of a functional, adaptable subject. But equally important, for me, are thinkers like Henri Bergson and William James who, though very different, put forward models of attention as ways of describing an autonomous and free individual subject in an epistemological sense. One of Bergson's crucial ideas in his book *Matter and Memory* is that of an "attention to life," which for him is a model of human experience that becomes an antidote to the reified, repetitive forms of experience that he sees emerging in modern European culture.

James is similar, as he sees attention as potentially a space within which one can define one's freedom by how one chooses to deploy one's attentiveness. And he says that a community defines itself by what it collectively determines worthy or deserving of attention.

These problems obviously bounced between then and now, particularly in terms of discussions

ROBIN COLLYER, *DRUGSTORE, TORONTO*, 1996, PHOTOGRAPHIE RETOUCHÉE _ RETOUCHED PHOTO, 20 x 24"; PHOTO: REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA SUSAN HOBBS GALLERY _ COURTESY THE ARTIST AND SUSAN HOBBS GALLERY.

bien que très différents, ont proposé des modèles d'attention comme moyens de décrire un sujet autonome et libre au sens épistémologique. Une des idées cruciales de Bergson, dans son livre *Matière et Mémoire*, est celle d'une «attention à la vie», qui représente pour lui un modèle de l'expérience humaine comme antidote aux formes réifiées et répétitives d'expérience, dont il perçoit l'émergence dans la culture moderne européenne.

La pensée de James est similaire, car il comprend l'attention comme un espace potentiel à l'intérieur duquel on peut définir sa propre liberté, selon la manière dont on choisit de déployer son attention. Il dit également qu'une communauté se définit par ce qu'elle détermine collectivement comme étant digne d'attention.

Ces problèmes ont visiblement refait surface depuis cette époque, tout spécialement autour des discussions sur le déficit d'attention, qui étaient d'actualité au milieu des années 1990, lorsque j'ai débuté *Suspensions*. Cela a donc donné de l'importance à la question, à savoir jusqu'à quel point il existe une problématique continue de l'attention dans la culture capitaliste modernisante. Et j'affirme qu'il s'agit d'un problème apparenté, dans la mesure où le capitalisme instaure un rythme continuel de perturbation de toute forme possible d'attention soutenue, exigeant que nous reportions continuellement notre attention d'un produit à l'autre, tout en requérant simultanément, sur un plan institutionnel, que les sujets (comme les écoliers) prêtent continuellement attention.

Comment votre travail critique-t-il notre culture contemporaine de l'image?

J'espère que mon travail peut contribuer, ne serait-ce que partiellement, à une archéologie beaucoup plus vaste de notre expérience contemporaine de la manière dont la perception subit continuellement des modifications et des manœuvres extérieures – comment la perception humaine est soumise à une séquence sans fin d'annexions et de réorganisations en rapport avec une production constante de nouveaux besoins et de nouvelles formes de consommation. Nous allons devoir composer sans cesse avec ce rythme de changement. Et l'état de la capacité humaine d'attention sera inévitablement lié à ces processus.

Charles Reeve vit à Toronto et collabore régulièrement à *Parachute* et à la *Literary Review of Canada*.

of Attention Deficit Disorder that were current during the mid-1990s when I began *Suspensions*. So that lent some importance to the question of to what extent there is a continuous problematic of attention within modernizing capitalist culture. And I argue that it is a related problem insofar as capitalism presents a continual rhythm of disruption of the possibility of any sustained attention, a demand that we continually switch our attention from one product to another, yet simultaneously at an institutional level requiring that subjects (such as school children) pay continuous attention.

How does your work critique our contemporary image-culture?

My hope is that my work can contribute, however partially, to a much larger archæology of our contemporary experience regarding how perception continually undergoes external modification and engineering – how human perception is subjected to an unending sequence of annexations and reorganizations in relation to a constant production of new needs and new forms of consumption. We are going to have to deal continually with that rhythm of change. And the status of the human capacity for attentiveness will, inevitably, be intertwined in those processes.

Charles Reeve lives in Toronto and contributes regularly to *Parachute* and the *Literary Review of Canada*.

NOTES

1. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990; et *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.
2. Charles Reeve, «An Art History without Endings: A Conversation with T.J. Clark», *Documents* #18 (Été 2000), p. 7 [Traduit de l'anglais].

1. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1990; and *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
2. Charles Reeve, "An Art History without Endings: A Conversation with T.J. Clark," *Documents* #18, Summer 2000, p. 7.

Relocating the Viewer: An Interview with Atom Egoyan

Jacinto Lageira and Stephen Wright

Speaking Parts, 1989, photo de film avec _ film still with Michael McManus; photo: reproduite avec l'aimable permission de _ Courtesy of Johnnie Eisen, © Ego Film Arts.

RELOGER LE SPECTATEUR. UNE INTERVIEW AVEC ATOM EGOYAN

Jacinto Lageira et Stephen Wright

→ L'histoire veut que lorsque le premier cinéma fut construit au Japon, les fauteuils étaient alignés sur les côtés pour que l'auditoire puisse observer à la fois la source de projection et l'écran, la chose étant impensable pour ces premiers cinéphiles que la mécanique du film soit à quelque degré moins envoûtante que le film en soi. L'interview qui suit avec le cinéaste canadien Atom Egoyan reproduit en quelque sorte cet aller et retour, allant de ses films jusqu'aux citations visuelles puisées chez Jeff Wall ou Bill Viola qui les instruisent; de son propre langage cinématographique jusqu'aux antécédents historiques qui l'a rendu possible; de ses récits comportant plusieurs niveaux jusqu'aux questions éthiques qui les ont produits et qui, en retour, les soulèvent à nouveau. Egoyan est connu pour les huit longs métrages qu'il a réalisés au cours des quinze dernières années – *Felicia's Journey* (1999), *The Sweet Hereafter* (1997), *Exotica* (1994), *Calendar* (1993), *The Adjuster* (1991), *Speaking Parts* (1989), *Family Viewing* (1987) et *Next of Kin* (1984) –, de même que pour ses nombreux courts métrages[1]. Cependant, son travail comme artiste visuel ne se limite pas au cinéma. Il a produit plusieurs installations dont *Return to the Flock* (Irish Museum of Modern Art, Dublin, 1996), *Early Development* (Le Fresnoy, Tourcoing, France, 1997) et une œuvre en collaboration avec l'artiste Julião Sarmento à la Biennale de Venise de cette année. Un projet est prévu au Musée d'art contemporain de Montréal à l'été 2002.

↓

Rumour has it that when the first movie theatre in Japan was built, the seats were installed sideways so the audience could watch both the projection source and the screen, it being unimaginable to these early movie buffs that the mechanics of film were any less magical than the motion picture itself. This interview with Canadian filmmaker Atom Egoyan emulates something of this back-and-forth movement, shifting from his films to the visual quotations from such artists as Jeff Wall or Bill Viola which inform them; from his own cinematographic language to the historical antecedents which made it possible; from his multi-layered narratives to the ethical issues which led to them and which they, in turn, raise.
Egoyan is best known for the eight feature films he has directed over the past fifteen years, *Felicia's Journey* (1999), *The Sweet Hereafter* (1997), *Exotica* (1994), *Calendar* (1993), *The Adjuster* (1991), *Speaking Parts* (1989), *Family Viewing* (1987) and *Next of Kin* (1984), as well as numerous shorts.[1] However, his work as a visual artist is not limited to cinema. He has done several installation pieces, including *Return to the Flock* (Irish Museum of Modern Art, Dublin, 1996) and *Early Development* (Le Fresnoy, Tourcoing, France, 1997), and a collaborative piece with the artist Julião Sarmento at this year's Venice Biennale. A project at Montréal's Musée d'art contemporain is scheduled for summer 2002.

Comment vous situeriez-vous dans l'histoire du cinéma?

J'ai toujours été attiré par le genre de cinéma qui a recours au *temps* et dont le spectateur prend conscience du passage, produisant chez lui un niveau d'introspection et de questionnement, à savoir pourquoi et comment l'image est en train d'être saisie. La chose est plus évidente, en général, dans le cinéma européen. Mais elle est aussi très en évidence dans les films expérimentaux de Stan Brakhage et de Michael Snow – qui, bien sûr, m'a beaucoup influencé – où les spectateurs doivent se situer par rapport à une image qui leur est présentée sous forme d'artefact. Une grande partie du cinéma américain cherche à nier cet aspect de l'image projetée. Ma formation tourne autour d'Antonioni, Bresson, Bergman, Pasolini, Fassbinder et Buñuel; tous ces cinéastes m'ont vraiment impressionné, mais il y a certainement des films américains des années soixante-dix que j'ai trouvés très excitants, *The Conversation* de Coppola en étant le meilleur exemple. Mais, en général, le développement du cinéma en Amérique a été motivé par l'industrie, alors qu'en Europe on a accordé de l'importance au film comme moyen d'expression culturelle. Toutefois, il y a eu même en Europe, dès les débuts du cinéma, une rupture entre les frères Lumière et Georges Méliès: s'il y avait un sens du spectacle chez les frères Lumière – un train rentrant dans une gare, et un rendu très direct de ce fait –, Méliès était plus attiré par le potentiel magique de la forme. Et, bien sûr, Méliès est mort dans la misère, dans le métro, alors que les frères Lumière devinrent immensément riches. Ce n'est vraiment qu'au cours des dernières années que j'ai réalisé que mes films sont des produits à la fois commerciaux et culturels; j'ai de la chance de pouvoir bénéficier de périodes de gestation anormalement longues et ce sont les organismes de subvention particuliers au Canada qui m'en donnent la possibilité.

How would you situate yourself with regard to the history of cinema?

I have always been attracted to a cinema which uses *time* where the viewer is aware of its passage, causing a degree of introspection and questioning as to why and how the image is being apprehended. It is more evident – generally – in European cinema. But it also becomes very evident in the experimental films of people like Stan Brakhage and Michael Snow – who was, of course, a huge influence – where viewers have to situate themselves with regard to an image as it is presented as an artefact. Much American cinema is about trying to deny this aspect of the projected image. My formation is centred on Antonioni, Bresson, Bergman, Pasolini, Fassbinder and Buñuel – these are all the filmmakers that really left an impression on me, though there were certainly American films made in the seventies that I found very exciting: *The Conversation* by Coppola being the best example. But, for the most part, the development of film in America has been industrially motivated, whereas in Europe there has been attention given to film as a means of cultural expression. Even in Europe, however, from the birth of cinema on, there has been a split between the Lumière brothers and Georges Méliès: whereas for the Lumière brothers there was a sense of spectacle – a train coming into a station, and the rendering of this fact in a very direct way – Méliès was more attracted to the magic possibility of the form. And of course Méliès died a pauper in the Métro and the Lumière brothers were extraordinarily wealthy. It is only really in the past few years that I've come to understand that my films are commercial products as well as cultural products; I am fortunate to have had this abnormally long gestation, and it is the particular funding organizations in Canada which have given me that space.

When you talk about commercial cinema, what is the structure behind it?

Quand vous parlez de cinéma commercial, quelle structure y voyez-vous derrière?
Une structure qui a à voir avec la construction d'un langage infiniment malléable. La tâche du réalisateur est donc d'observer des scènes et des actions de plusieurs points de vue différents, auxquelles on peut donner forme par la suite au montage, dépendant des réactions de plusieurs dirigeants et, dans notre culture actuelle, de celles d'auditoires témoins. C'est un langage qui se définit par son manque de conviction; il existe d'innombrables façons de construire une scène à partir des réactions qu'elle reçoit. Le genre de film que je fais relève d'une approche claire – et, dans un certain sens, inflexible – par rapport à l'image: c'est le moment de la prise de vue, contrairement à celui de la post-production, qui est le site du processus de prise de décision.

Mon approche s'appuie en fait sur l'idée que je dois trouver le langage qui exprimera l'expérience de mes personnages comme ils se voient eux-mêmes; de montrer, cinématographiquement, comment ils se filmeraient eux-mêmes dans le cours de leur journée. Ceci sous-entend une approche qui s'appuie sur l'attention que je porte à l'expérience de mes personnages, contrairement à une structure qui leur est imposée. Bien sûr, j'impose *en fait* une structure – je ne le nie pas –, mais je crois que mes films doivent être compris du point de vue d'une dramaturgie interne telle que vécue par les personnages. Dans *Felicia's Journey*, on a un tueur en série qui est en état de déni total; je le montre comme il se voit, ainsi nous ne voyons pas la violence parce qu'il ne la voit pas. Dans *The Sweet Hereafter*, il y a une jeune victime d'inceste, mais elle ne perçoit l'abus comme tel que seulement après le fait. Ainsi, bien que je montre le site de ces transgressions, j'essaie de le montrer du point de vue de ce qu'elle doit croire qui est en train de se passer, de façon à pouvoir justifier à ses propres yeux les gestes de son père. Avec pour résultat, une situation étrange où il est possible pour les spectateurs de regarder le film et de nier ce qui est évident. À mon avis, ceci est fascinant parce que ça signifie que j'ai réussi à créer un état de déni et à le prolonger jusqu'au spectateur. Il n'y a pas de prescription commune quant à la façon de réagir à ces scènes, et elles exigent pratiquement du spectateur qu'il produise une série de réactions individuelles et parfois extrêmement idiosyncratiques.

It has to do with constructing a language which is infinitely malleable. The director's job is therefore to cover scenes and actions from a number of different perspectives, which can then be shaped during the editing, depending on the responses of a number of executives and – in our culture now – test audiences. It is a language defined by its lack of conviction; there are an infinite number of ways in which a scene can be constructed based on the response it receives. The type of film I make is done with a clear – and in a sense inflexible – approach to apprehending the image: the moment of shooting, as opposed to that of post-production, is the site of the decision-making process.

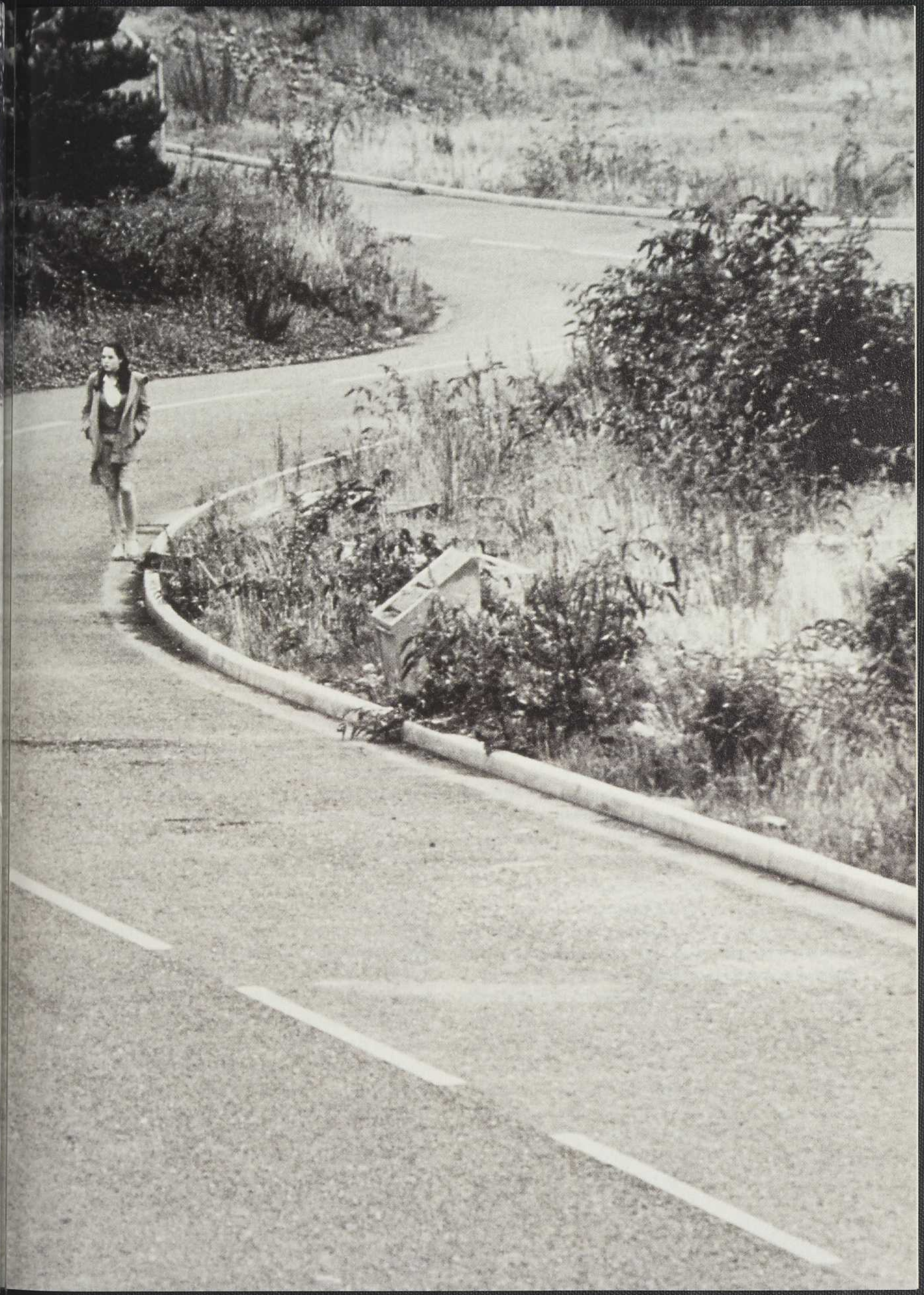
My approach is really founded on the idea that I have to find the language which expresses the experience of my characters as they would see themselves; to show, cinematographically, how they would film themselves as they go through their days. That suggests an approach which is based on attention to my characters' experience, as opposed to a structure imposed on them. Of course, I *am* imposing structure – there's no denying it – but I find the passage through my film has to be understood from the point-of-view of an interior dramaturgy experienced by the characters. In *Felicia's Journey*, we have a serial-killer who is in complete denial over his violence; I show him as he sees himself, so we don't see the violence because he doesn't see the violence. In *The Sweet Hereafter*, there is a young incest victim, but she doesn't perceive her abuse as such until after the fact. So while I'm showing the site of those transgressions, I'm trying to show it from the perspective of what she has to believe is happening, in order to justify her father's actions to herself. This results in a strange situation where it is possible for the viewers to look at the film and deny what is obvious. That to me is fascinating, because it means that I have succeeded in creating a state of denial and extending it to the viewer. There is no communal response to how they should be taken, and they almost demand the viewer make a series of individual and sometimes highly idiosyncratic responses to the material.

So it is the individuation of the viewer that you're after?
Yes, I've always viewed the screen as a sort of installation site. In recent years, I've become close to the work of people like Jeff Wall, and that influence

C'est donc l'individualité du spectateur que vous recherchez?

Oui, j'ai toujours vu l'écran comme une sorte de lieu d'installation. Récemment, je me suis rapproché du travail d'artistes comme Jeff Wall, et cette influence est évidente dans *Felicia's Journey*, dans les scènes où les deux personnages se rencontrent. Il y a un panoramique d'un paysage industriel anonyme où nous voyons la petite auto de Hildich sortir de l'usine et traverser le site industriel, sans que rien ne motive ce panoramique sur un paysage très morne; nous devons faire face au fait que nous regardons quelque chose qui n'est absolument pas engageant. Soudain, au milieu de ce cadre, vous repérez la figure de Felicia retrouvant l'auto, ce qui exprime quelque chose quant à la nature du hasard; et en retenant en fait l'activité dramatique évidente et en la situant dans une prise de vue plus vaste, toute une série d'idées différentes peuvent être abordées. On pourrait projeter ce panoramique dans une galerie, mais les coûts requis pour la technologie seraient totalement irréalistes; mais au cinéma, on peut inclure une telle activité ou un tel moment dans le is really evident in *Felicia's Journey*, in those scenes where the two characters meet. There is a pan of an anonymous industrial landscape where we see Hildich's tiny car drive out of the factory and across the industrial site, with nothing to motivate this pan across this very bleak landscape; we have to address the fact that we are seeing something absolutely uninvolving. Suddenly, in the middle of this frame, you locate Felicia's figure finding the car, which expresses something about the nature of chance; and by actually withholding the obvious dramatic activity and locating it in terms of the wider shot, a whole series of different ideas can be addressed. You could project that pan in a gallery, but the cost of the technology would make it completely impractical; yet with film, you get to include such an activity or moment within the context of a parenthetically "commercial" narrative – and that's interesting.

Family Viewing, 1987, photo de film _ film still with Arsinée Khanjian; photo: reproduite avec l'aimable persmission de _ Courtesy of Johnnie Eisen, © Ego Film Arts. Pages suivantes _ Following pages: *Felicia's Journey*, 1999, photo de film _ film still; photo: Sophie Baker, © Icon Productions.



contexte d'un récit «commercial» – et c'est ce qui est intéressant.

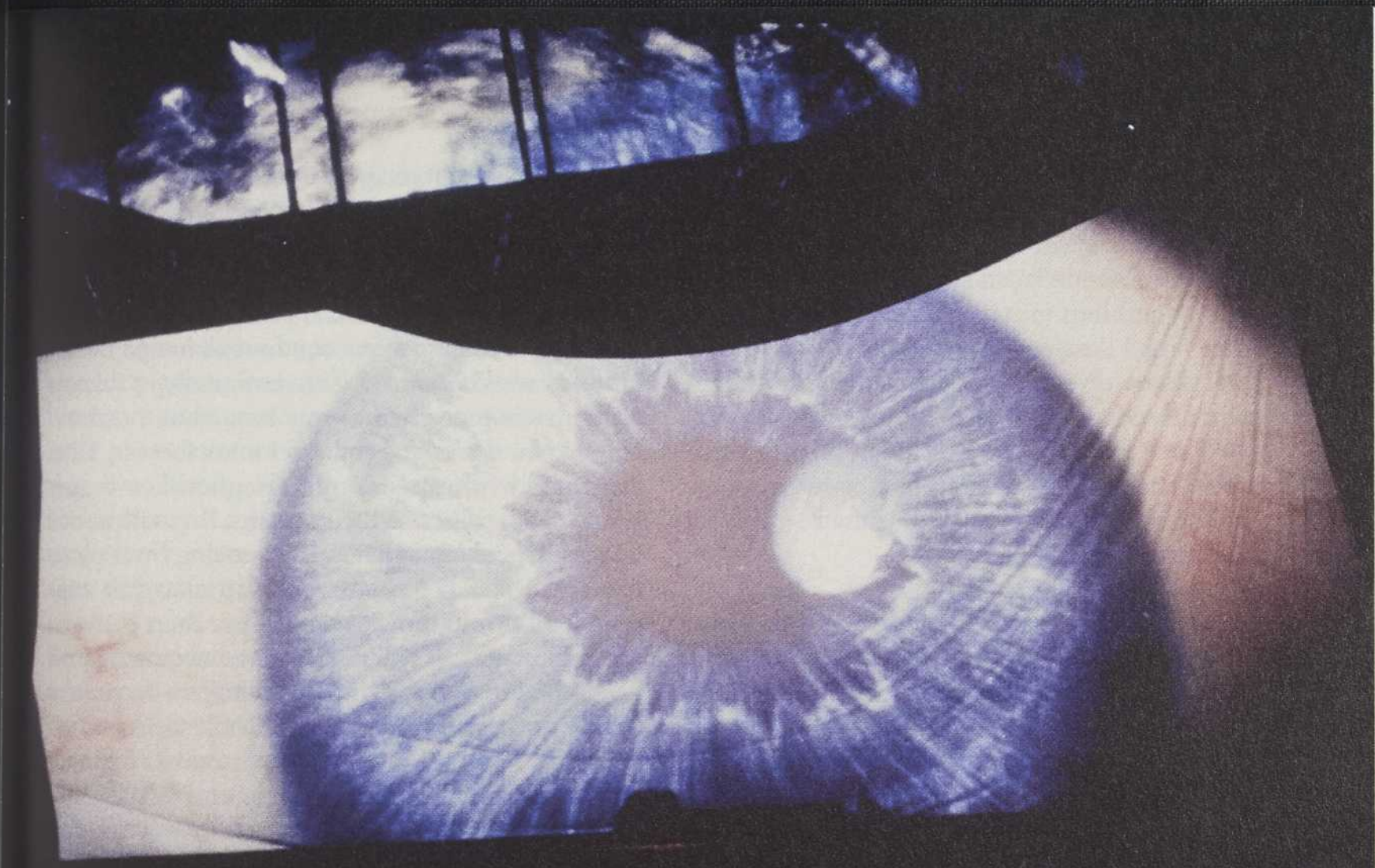
Cette scène est une citation consciente, en quelque sorte, du travail de Jeff Wall?
Il y a plusieurs citations du genre dans le film, de Jeff Wall en particulier, et c'est une grande chance pour moi de pouvoir reconnaître ces sources. Ce qui me vient immédiatement à l'esprit, c'est la manière dont il place ses gens dans un espace de tension. Je pense à son cadrage dans *A Hunting Scene* (1994), où vous voyez une cité en banlieue et des gens qui se dirigent vers un champ, l'arme à la main; ou à *The Storyteller* (1986) où vous voyez un vaste passage intérieur d'autoroute sous lequel des autochtones sont accroupis en cercle; ou *Untangling* (1994), cette scène dans une usine où l'on voit une personne se débattant avec un nœud incroyable. Une considération apparaît puisque quelqu'un a décidé de porter son attention sur un moment et lui a donné un traitement qui fait référence à un autre médium. Nous associons l'image éclairée par l'arrière, forme utilisée en publicité, à des images d'évasion qui nous invitent à regarder à l'extérieur de notre vie quotidienne. La voir utilisée pour fixer un moment d'angoisse ou une décision personnelle – et pour ne rien vendre d'autre que la crise de cette personne ou de ce moment – est alarmant au plus haut point.

De la même manière, étant donné l'anticipation commerciale du récit dramatique, suspendre soudainement une scène – ce qui est anti-dramatique ou peut sembler ralentir ou suspendre le récit – est attrayant et fort provocant. La question est jusqu'à quel point je peux me servir d'un médium commercial pour explorer des préoccupations photographiques et plus philosophiques. En fait, je me présente sous un faux jour lorsque je rencontre les distributeurs parce que je me présente comme étant d'abord et avant tout intéressé à raconter une histoire. Ce qui me fascine vraiment, par ailleurs, c'est de pouvoir travailler *avec* un médium qui déclenche dans l'esprit la croyance que ce que nous voyons est vrai et, ensuite, de travailler *contre* cet effet même. Il existe une alchimie intéressante dans le fait qu'il n'y ait rien de conscient dans le médium en soi. L'artiste dispose d'une latitude incroyable pour créer une opposition puisque lorsqu'on voit une image de film projetée, on se perd en elle sur le champ...

That scene was a self-conscious visual quote, so to speak, from Jeff Wall's work?
There are a number of such quotes in the film, to Wall specifically, and this is a great opportunity for me to acknowledge those sources. What immediately comes to mind is how he locates people in a space of tension. I'm thinking of his framing of *A Hunting Scene* (1994), where you see a suburban development and people heading into a field with guns; or *The Storyteller* (1986), where you see the huge underpass of a highway, beneath which the First Nations people are squatting in a circle; or *Untangling* (1994), the scene in the factory where you have a person struggling with an incredible knot. There is a consideration based on the fact that someone has decided to fix his attention on a moment and has given it a treatment that makes reference to another medium. The back-lit photographic image, a form used in advertising, is something we associate with images of escape, which invite us to look outside our day-to-day life. To see it used to locate a moment of personal anguish or intimate decision, which is not selling anything other than the crisis of a particular person or moment, is very alarming.

In the same way, given the commercial anticipation of a dramatic narrative, to suddenly suspend a scene which is non-dramatic or seems to slow or suspend the narrative, is enticing and quite provocative. The question is the extent to which I can use commercial media to explore photographic and more philosophical concerns. Actually, I misrepresent myself whenever I go to the distributors, because I present myself as being concerned first and foremost with telling a story. What I'm really fascinated by, however, is the potential of working *with* a medium which triggers a belief in our minds that what we are seeing is real, and then working *against* that very effect. There is an interesting alchemy in the fact that there's nothing self-conscious about the medium itself. The artist has tremendous latitude for opposition, because when we see a projected film image, we immediately lose ourselves in it.

Through an "uninterrupted succession of projected world-views," as Stanley Cavell defines the æsthetics of film.
Given the tremendous desire to absorb film reality as an extension of our day-to-day lives, it just seems natural the artist would want to interrupt and ques-



... à travers une « série ininterrompue de visions du monde projetées », tel que Stanley Cavell décrit l'esthétique du cinéma.

Étant donné le formidable désir d'absorber la réalité filmique comme extension de nos vies quotidiennes, il semble tout naturel que l'artiste souhaite interrompre et questionner cette série, à travers un langage non linéaire. Quand vous considérez que les autres formes artistiques ont mis des siècles pour en arriver à leur état actuel, il semble bizarre que, dès la naissance du cinéma, un langage se soit immédiatement imposé et qu'il n'ait jamais été modifié. Toutes les idées concernant le positionnement de la caméra – cet axe magique que le caméra ne doit pas traverser ou l'idée du traitement en gros plan – existaient dès le début du cinéma. Et malgré les grandes expérimentations de la nouvelle vague, nous retournons toujours à ce langage. Ceci doit être parce que nous avons trouvé un instrument qui enregistre et présente des images de la façon que nous les voyons dans notre inconscient. Nos rêves – ces films nocturnes étranges que nous projetons

tion that succession, through a non-linear language. When you consider the centuries it took the other art forms to evolve to their current states, it just seems uncanny that right from the birth of cinema a language was immediately imposed which has not really been altered. Ideas of where the camera should be placed – the magical axis which the camera is not supposed to cross, or the idea of master close-up coverage – were there right from the earliest cinema. And for all the great experiments of the *nouvelle vague*, we always go back to this language. It must be because we have found an instrument which records and presents images the way we see them in our subconscious. Our dreams – those strange nocturnal movies we project on some interior cranial screen – are presented in a certain film language. We all feel awkward when we see subjectively shot dream sequences in film – it never seems right, there's something which seems outside of what a dream is. Dream sequences are probably the most conventional language in the cinema – probably very close to how

Salome, 1996, mise en scène d'opéra _ opera staging; photo: (Philip Barker) reproduite avec l'aimable permission de _ Courtesy of Johnnie Eisen, © Ego Film Arts.

sur un écran à l'intérieur de nos têtes – se présentent dans un certain langage filmique. On ressent une impression bizarre quand on voit des séquences de rêve tournées de façon subjective dans un film; elles ne semblent jamais justes, quelque chose semble être à l'extérieur de la nature du rêve. Les séquences de rêve relèvent probablement du langage cinématographique le plus conventionnel, sans doute très proche de la façon dont nous organisons l'imagerie visuelle dans nos têtes. Comment expliquer autrement la grammaire qui nous a été donnée instantanément?

Dans la grammaire du rêve, il n'existe pas de montage. C'est toujours une suite continue d'images.
Comment savoir? De façon conventionnelle, la séquence de rêve est présentée comme un seul long plan, mais comment savoir qu'il n'y a pas eu de coupure? Je crois qu'il y en a. Je crois que nous rêvons en donnant à nos rêves un traitement très conventionnel. Quand les gens décrivent leurs rêves, ils parlent de ce qui se passe et comment ça se déplace d'un endroit à un autre. L'idée d'une sorte de plan directeur qui permet de zapper à travers tout ça fait moins de sens qu'un traitement conventionnel. Nous ne le saurons jamais, mais le cinéma nous en fournit la preuve la plus probante: à partir du moment où nous avons trouvé un instrument capable d'enregistrer la réalité comme nous absorbons la réalité, une grammaire nous est tombée dessus de façon instantanée – et elle n'a jamais changé. Malgré l'avènement du son, de la couleur, la manière que nous organisons l'espace dans un film est essentiellement telle qu'elle l'était il y a un siècle. J'aime les tentatives de Wim Wenders d'enregistrer des paysage de rêve. Mais ça manque un peu de naturel, dans le mesure où cette forme d'art nous est si terriblement naturelle.

L'exemple le plus naturel, le plus réussi sur le plan artistique, est probablement *La Jetée* de Chris Marker, qui n'est pas du tout un film (dans le sens d'images en mouvement), mais plutôt une série de plans fixes, un par séquence.
C'est une chose extraordinaire qu'à chaque soir, chaque personne sur cette planète ait droit à son propre cinéma. Un cinéma qui normalement digère ce qui *s'est produit*, mais qui peut aussi anticiper ce qui *se produira*. C'est précisément la nature de l'activité subconsciente: la digestion du matériel

we organise visual imagery in our heads. How else can we account for the immediate grammar that was given to us?

In dream grammar there is no such thing as montage. It is always one continuous image flow.
How do we know that? Conventionally, a dream sequence is presented as one long shot, but how do we know there is no cutting? I think there is. I am convinced we dream in very conventional coverage. When people describe their dreams, they talk about what is happening and how it is moving from place to place. The idea of some sort of master-plan zapping it all through makes less sense than conventional coverage. We will never know, but cinema provides the most compelling evidence we have: the moment we found an instrument able to record reality the way we absorb reality, a grammar fell into our laps which was immediate and which has never changed. Despite the advent of sound, the advent of colour, the way we organise space in film is essentially the same as it was a century ago. I love Wim Wenders' experiments trying to record dreamscape. But, it is all a bit contrived inasmuch as this art form is so shockingly natural to us.

The least contrived, most artistically successful example is perhaps Chris Marker's film *La Jetée*, which is not really a "motion picture" at all, but a series of stills, one per sequence.
It is an extraordinary thing that every night, every person on this planet has their own private screening. A screening which normally digests what *has* happened – but which may anticipate what is *going* to happen. Subconscious activity is exactly that: the digestion of the visual material we have been presented with during the day. There is something very quotidian and natural about making film images, which results from this faculty which was given to us. The other thing about film, as opposed to video, is that because of the mechanical process – as the claw keeps pulling down the next frame – we are suspended in this black room, which makes the viewing of a projected film image a more introspective experience. The persistence of vision triggers a mental activity very different from the continual transmission of light you get from a monitor.

visuel qui nous a été présenté durant la journée. Il y a quelque chose de très quotidien et naturel dans le fait de produire des images de film, qui résulte de cette faculté qui nous a été donnée. Une autre chose à propos du cinéma, en comparaison de la vidéo, c'est qu'en raison du processus mécanique, alors que les pignons font sans cesse avancer le film vers l'image suivante, nous sommes en suspens dans cette pièce noire, ce qui fait qu'assister à la projection d'une image de film est une expérience plus introspective. La persistance de la vision déclenche une activité mentale très différente de la transmission de lumière continue donnée par le moniteur.

Bien que vous souligniez que le cinéma lui-même a très peu évolué au cours du dernier siècle, l'art de raconter ne s'est-il pas complexifié? Votre insertion fréquente d'images vidéo ne laisse-t-elle pas entendre que la prolifération actuelle des images a rendu la narration plus sophistiquée?

Mon usage du temps n'est vraiment pas révolutionnaire. Ce dont je parle, on peut déjà le trouver dans les films très inspirants d'Alain Resnais – pensez à des films comme *Muriel* et *L'Année dernière à Marienbad*. Je dois beaucoup aux expérimentations narratives du nouveau roman et surtout celui d'Alain Robbe-Grillet. De nos jours, la culture cinématographique manque dangereusement de vision: c'est ce qu'on voit à l'écran maintenant qui devient la « nouvelle affaire ». Il existe tout un pan de critique cinématographique qui ne s'intéresse qu'au moment présent, contrairement aux arts visuels où s'effectue, je crois, un renvoi très sain aux prédécesseurs.

Le travail récent de certains vidéastes comme Bill Viola et Gary Hill a-t-il joué un rôle dans votre travail sur l'image?

Ce qui m'ébahit dans le travail de Viola comme dans celui de Hill, c'est le *site* de l'activité visuelle. Ce dernier conjugue deux de mes intérêts personnels: d'une part, je suis attiré par le cinéma; d'autre part, j'ai un bagage en théâtre. La merveille de l'expérience théâtrale réside dans le fait que le spectateur est dans un espace complètement artificiel: on ne vous invite pas à croire que c'est réel, mais si ça fonctionne en tant qu'expérience théâtrale, c'est parce que nous nous sommes transportés. Ainsi, quand je fais l'expérience d'une œuvre comme *Sleep of Reason* de Bill Viola, je deviens très excité dans l'espace théâtral, très chargé, auquel je puis me

Dream sequences are probably the most conventional language in the cinema – probably very close to how we organise visual imagery in our heads. How else can we account for the immediate grammar that was given to us?

Though you stress that cinema itself has evolved relatively little in the past hundred years, hasn't storytelling in general become more complex? In your extensive use of inserted video images, is there not a suggestion that the proliferation of images today has made narration more sophisticated?

My use of time is really not ground-breaking. What I'm talking about is already to be found in the very inspiring films of Alain Resnais – look at a film like *Muriel* or *L'Année dernière à Marienbad*. I've inherited a lot from the narrative experiments in the *nouveau roman* and Alain Robbe-Grillet. Film culture has become dangerously short-sighted: whatever is on screen at the present time becomes the "new thing." There's a whole level of film criticism which is very much of the moment, unlike in the plastic arts, where I think there's a very healthy cross-referencing to predecessors.

Has the recent work of such videomakers as Bill Viola and Gary Hill played a role in your own work on the image?

What astounds me in the work of both Bill Viola and Gary Hill is the *location* of visual activity. It marries two of my personal considerations: on the one hand, I'm drawn to film, but I also have a background in theatre. The wonder of the theatrical experience is that the viewer is in a completely contrived space: there is no invitation to believe it is real, yet if it works as a theatrical experience, it is because we have transported ourselves. So, when I experience a piece like Bill Viola's *Sleep of Reason*, I get very excited in the highly charged, theatrical space which I'm able to confront and respond to, bringing the two worlds and the two considerations together.

confronter et réagir, réunissant ainsi deux mondes et deux intérêts.

L'autre œuvre qui m'a terriblement électrisé est *Beacon* de Gary Hill, où l'instrument de projection est très iconographique et métaphorique: le petit cube suspendu au plafond, qui tourne lentement, avec un dialogue entre mère et fille se déroulant dans l'espace de projection. Vous devez prendre en compte l'image projetée, sa source et sa relation au site en tant que tel. Les spectateurs doivent se positionner physiquement afin de réunir les renseignements dont ils ont besoin, et une partie de ces œuvres réside dans le fait de regarder les autres en train de regarder. Être dans une pièce où *Slowly Turning Narrative* ou *Beacon* est installée, c'est avoir l'occasion de voir d'autres gens entrer dans l'espace, voir si oui ou non ils s'engagent dans un acte d'interprétation – lequel en vient à participer à l'évaluation de nos propres besoins. C'est impossible à faire au cinéma où il existe un sous-entendu tacite, peu importe le langage utilisé par le film, que nous sommes tous dans cet espace et que nous ne bougerons pas; et que si quelqu'un bouge ou réagit, c'est en raison d'une urgence physique quelconque. Nous ne savons tout simplement pas comment le spectateur bouge dans la salle, donc nous ne sommes pas aussi conscients. Ce que j'essaie de faire dans mes films, c'est d'aborder cette notion de conscience de soi parce qu'elle questionne immédiatement notre besoin de recevoir des images, de créer un dialogue; ce sont des questions que je considère comme étant très pressantes et organiques. J'envie les artistes qui travaillent dans un musée ou autre espace institutionnalisé d'introspection, et qui peuvent traiter de ces questions. Un cinéaste, lui, doit construire son film de façon à permettre à ces idées d'être prises en considération.

Vous avez une chose en commun avec le cinéma expérimental et des artistes visuels comme Jeff Wall et Gary Hill: votre intérêt soutenu pour une forme de récit mené par l'image, où cette dernière «parle» en soi, sans support verbal. Votre approche de l'image est moins celle d'un cinéaste que celle d'un artiste visuel prenant en compte la plasticité de l'image.

Le point critique ici a à voir avec le cadrage. Dans toutes les œuvres auxquelles nous avons fait référence – *The Sleep of Reason, Beacon, Slowly Turning Narrative* ou *Crux* – la question de base est: où est

The other piece that thrilled me tremendously was Gary Hill's *Beacon*, where the instrument of projection is very iconographic and metaphoric: the small cube suspended from the ceiling, slowly turning round, with a dialogue between mother and daughter taking place in the projection space. You have to address the projected image, its source and its relationship to the site itself. Viewers have to locate themselves physically in a place in order to gather the information they need, and part of the pieces themselves is about watching other people watch the work. To be in a room where *Slowly Turning Narrative* or *Beacon* is installed is to have the opportunity to see other people enter the space, to look at whether or not they have engaged themselves in the activity of interpreting – which itself becomes part of our appraisal of our own need. That is impossible to do with film, where there is a tacit assumption – no matter what language the film uses – that we are all in this space and will not move; and if someone does leave or respond, it is the result of some physical urgency. We are simply not aware how the viewer moves through the room, so we are not as self-conscious. What I try and do with my films is to address this notion of self-consciousness, because it immediately questions one's need to receive images, to create a dialogue – issues which I find quite urgent and organic. I envy how an artist working in a museum, or another institutionalised space of introspection, can assume those issues. Whereas a filmmaker has to construct the film in a way which allows those ideas to be brought into consideration.

One thing you have in common with experimental cinema and such visual artists as Jeff Wall and Gary Hill is your sustained interest in a form of purely image-driven narration, where the image "speaks" on its own, without any verbal support. Your approach to the image is less that of a filmmaker than that of a visual artist taking the image's plasticity into account.

The crucial issue here has to do with framing. In all the pieces we've referred to – *Sleep of Reason*, or *Beacon*, or *Slowly Turning Narrative* or *Crux* – the primal issue is: Where is the monitor? Where is the moving image located in this space, and why has the artist chosen to locate that moment there? On the cabinet in *Sleep of Reason* you have a monitor with someone's sleeping head on a pillow, and you have

le moniteur? Où est située l'image en mouvement dans cet espace et pourquoi l'artiste a-t-il choisi de situer ce moment-là? Sur le meuble dans *Sleep of Reason*, vous avez un moniteur où vous voyez quelqu'un, la tête endormie sur un oreiller, et vous devez établir une relation avec cet espace. Très souvent dans mes films, il y a des cadres dans des cadres lesquels peuvent prendre la forme évidente d'un moniteur au sein du cadre; dans *Felicia's Journey*, il y a une séquence où Felicia a écrit une lettre à son petit ami qu'elle va porter à la mère de ce dernier. Quand elle arrive à la maison de la mère, celle-ci est derrière la fenêtre et l'ignore. Elle se met à frapper à la fenêtre et la mère s'en va, et elle doit donc physiquement insérer la lettre dans une autre fenêtre pour rejoindre la mère. Cette séquence de cadres dans des cadres traite du manque d'accès, alors qu'on interdit à une personne d'entrer dans un espace. La séquence coupe à Hildich en train de dîner, regardant la télévision avec des jumelles de théâtre: en fait, il a capté l'image de Felicia et s'est approprié un dialogue sans sa permission, acquérant ainsi un accès total à la jeune femme. Ainsi, pendant que vous montrez l'univers du dix-neuvième siècle dans lequel elle vit – écrire des lettres et avoir des contacts physiques directs, lesquels sont niés mais néanmoins communiqués par l'intermédiaire du cadre physique des fenêtres –, vous avez un autre monde d'accès total sans permission, lequel fait partie de notre culture. Je trouve cette séquence entre les deux, et s'incorporant l'un à l'autre, très fascinante. Elle se termine sur une image du retour de Felicia, courant à travers champs en direction du village, et qui pourrait pratiquement être un plan à la télévision. La question la plus importante en cinéma concerne le cadre où nous voyons le film – le site que nous utilisons –, en ce qu'il est prédestiné: je livre le film à un projectionniste qui ensuite le présente. Je communique mes préoccupations, qui sont plutôt liées au site, à la fois par le biais de ce qui se passe dans le cadre et par ma décision de situer d'autres références photographiques, cinématographiques, vidéographiques ou architecturales. En ce sens, l'écran devient le site de l'installation: ce n'est pas une salle, une pièce ou un lieu que je peux manipuler. Je dois l'accepter comme étant mon site, ce qui détermine mon approche de la mise en scène et de la composition.

[...] si vous présentez un mensonge de façon suffisamment convaincante, il peut dans les faits transmettre la vérité de façon plus pressante qu'un récit honnête.

to establish a relationship with that space. Very often in my films there are frames within frames, which can take the obvious form of a monitor within the frame; in *Felicia's Journey*, there is a sequence where Felicia has written a letter to the boyfriend and is going to deliver it to his mother. When she arrives at the mother's house, the mother is behind the window and ignores her. She starts knocking on the window and the mother leaves, and so she has to physically put the letter through another window to get to the mother. This sequence of frames within frames deals with lack of access, where the person is forbidden entrance into the space. The sequence is cut with Hildich having his dinner, looking at a television set through opera glasses: he has actually apprehended her image, and has appropriated a dialogue without her permission, thereby gaining complete access to her. So while you're showing the nineteenth-century world she lives in – letter writing and direct physical contact, which is denied but is nevertheless communicated within the physical frames of a window – you have another world of complete access without permission, which is part of our culture. I find that sequence of the two folding in and out of each other quite riveting. It ends with the image of Felicia running back across a field toward the village – which could almost be a television frame. The biggest issue we have in cinema is that the viewing frame itself – the site we use – is preordained: I deliver the film to a projectionist who then presents it. I communicate my more site-specific concerns both through what goes on within the frame, and my decision to locate other photographic, film, video or architectural references. In that sense, the screen becomes the site of installation: it is not a room, or a chamber, or a location I can then manipulate. I have to accept it as my site – which determines my approach to *mise-en-scène* and composition.

Vous dites que vous commencez avec les images, que ce sont elles qui mènent le récit et non l'inverse. Pourtant, vos deux derniers films sont des adaptations de romans.

Je fus instantanément attiré par *The Sweet Hereafter* à cause de cette idée de récits entrecroisés autour d'un événement central: un autobus circulant dans un paysage, un de ces matins. Peut-être est-ce indéchiffrable, mais il existe trente-six fuseaux horaires dans *The Sweet Hereafter*; nous voyons l'autobus non seulement le matin de l'accident, mais au cours de quatre matins différents. *The Sweet Hereafter* est structuré à partir de cet événement inévitable: étant donné que les spectateurs savent qu'ils vont voir un accident d'autobus et qu'ils l'anticipent, l'objectif est de diluer cette attente. Ainsi, vous différez ce moment clé, au point où, lorsqu'il se produit, vous avez pratiquement oublié qu'il vous faut le voir. Et quand vous le voyez, il est différé dans la mesure où l'accident est montré sans sensationnalisme, dans un plan éloigné. Cette retenue fait vraiment partie du langage structurel du film. Il existe une tension similaire dans *Felicia's Journey*, à savoir si nous allons voir ou non l'horreur. Toute la question du lieu de l'attente et de la manière de satisfaire nos expectatives – ou de les ébranler et ainsi de les satisfaire à un niveau plus profond – m'intéresse au plus haut point.

Vous accordez beaucoup de poids à la structure narrative de vos films. Cette structure rigoureuse est-elle importante pour que vos spectateurs atteignent cette conscience de soi que vous avez déjà mentionnée?

Je crois qu'il est important d'avoir un récit. Il s'agit de savoir jusqu'à quel point ce récit peut varier, jusqu'à quel point nous pouvons créer un espace où le spectateur peut imaginer un récit qui correspond à ses propres besoins, et quelle place y occupe, en fait, le récit classique. J'ai vu récemment *Nootka* de Stan Douglas. C'est une œuvre au récit très fort, mais qui est complètement inaccessible à moins de lire une description des comptes rendus pour comprendre ce dont vous êtes en train de faire l'expérience. Si quelqu'un en décrivait les composantes, on aurait l'impression qu'elle est menée par le récit; et si vous l'appréhendez en l'anticipant de cette manière, vous avez avec elle une relation complètement différente que si vous aviez à déterminer vous-même quel pourrait être le récit.

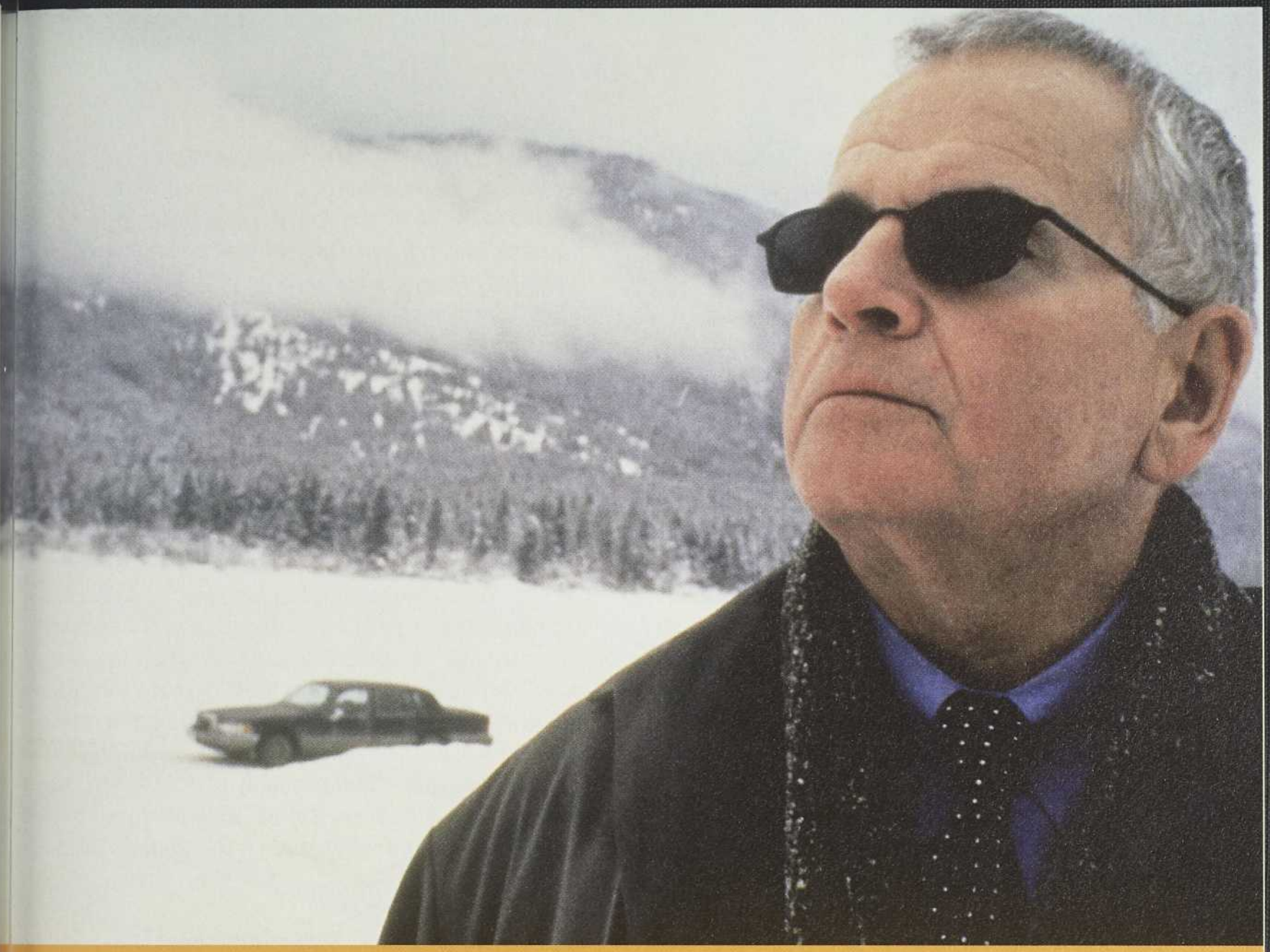
You're saying that you start with the image, that it is images which drive the narrative and not the other way round. Yet your last two films have been adaptations of novels.

My immediate attraction to *The Sweet Hereafter* was the idea of a number of criss-crossing narratives and one central event: a bus travelling through a landscape one morning. Perhaps this is indecipherable, but we see thirty-six different time zones in *The Sweet Hereafter*; we see the bus, not only the morning of the accident, but on four different mornings. *The Sweet Hereafter* was structured around this one inevitable event: given that the viewers know and anticipate they are going to see a bus crash, the point is to dilute the expectation. So you withhold on this primal moment – to the point that when it happens, you almost forget you have to see it. Even when you do see it, it is withheld insofar as it is shown, without any sensationalism, in a long shot. This withholding becomes very much a part of the film's structural language. There is a similar tension in *Felicia's Journey* as to whether we're going to see the horror or not. The whole issue of how to locate expectation and to satisfy – or perhaps disrupt, and thereby satisfy at a deeper level – our expectations is of great interest to me.

You lay enormous weight on your films' narrative structure. Is that rigorous structure important for your viewers to attain the sort of self-consciousness you referred to earlier?

I think it is important to have a narrative. The question is to what extent the narrative can be varied; to what extent we can allow a space where the viewer creates a narrative that corresponds to their own need; and to what place the actual classic narrative has within it. The other day I saw the Stan Douglas piece, *Nootka* – a piece with a very strong narrative, yet one which is completely inaccessible unless you read a description of the journals and understand what it is you are experiencing. If someone were to describe the constituent elements of that piece, it would sound very narrative driven; and, if you go into the piece with an anticipation of that, you have an entirely different relationship to it than if you had to actually determine what the possible narrative is.

Narrative is the structure in which I have to drape my intentions. If I want to make a certain type of feature film, I need to find a narrative form because the system of commercial exploitation needs



Le récit constitue la structure dans laquelle je dois enrober mes intentions. Si je veux faire un certain type de long métrage, je dois trouver une forme narrative parce que le système d'exploitation commerciale a besoin d'un récit, quoique – je dois l'avouer – j'aime aussi l'anticipation narrative que comporte le récit. *Felicia's Journey* a beaucoup à voir avec un personnage qui vient d'un endroit où l'histoire se communique oralement, en racontant des histoires, par communication directe, où elle est tout à fait et directement en contact avec sa propre expérience. Puis elle rencontre Hildich qui vient d'un endroit où l'histoire est médiatisée, exprimée par des images mécaniques. Et les deux se heurtent, ce qui soulève plusieurs questions puisque, sur le plan narratif – si vous racontiez à nouveau l'histoire –, vous penseriez que la présence de Hildich la met en péril; mais, finalement, elle le met en péril parce qu'il doit réagir à la provocation que représente le fait qu'elle soit mère – ou qu'elle ait le potentiel de l'être – et qu'elle soit aussi innocente. Alors qu'avec

narrative, though to be honest, I also enjoy the narrative anticipation the stories involve. *Felicia's Journey* is very much about a character who comes from a place where history is communicated orally, through storytelling, through direct communication, where she is very much in touch with her experience in the direct sense. Then she meets Hildich who comes from a place where history is mediated, expressed through mechanical images. And the two collide, which raises a number of issues because narratively – if you were to recount the story – you would think his presence puts her in jeopardy; but ultimately, she jeopardises him because he has to respond to the provocation of her being a mother – or containing the potential of motherhood – and also being innocent. Whereas with the other women he has met, he has been able to exist in a state of denial because he was liberating them from the misery of their lives, he is unable to do so with Felicia – even though she is in a miserable state.

The Sweet Hereafter, 1997, photo de film _ film still; photo: reproduite avec l'aimable permission de _ Courtesy of Johnnie Eisen, © Ego Film Arts.

les autres femmes qu'il a rencontrées, il pouvait continuer de vivre en état de déni parce qu'il les libérait de leur misérable existence, il ne peut le faire avec Felicia, même si son état est misérable.

Le mensonge, comme forme de supercherie générée par le récit, joue un rôle important dans vos films. Le menteur est dans le mensonge comme le conteur est dans l'histoire. N'est-il pas possible de mentir de façon non narrative?
Cette question m'habite. Le nouveau scénario que je suis en train d'écrire aborde aussi cette idée: si vous présentez un mensonge de façon suffisamment convaincante, il peut dans les faits transmettre la vérité de façon plus pressante qu'un récit honnête. Dans *Speaking Parts*, vous avez une femme qui a écrit un scénario à partir de son expérience avec son frère – une transplantation de poumon, la mort du frère – et c'est assez facile de déduire, à partir des renseignements qu'on glane sur son scénario, qu'il s'agit d'un téléfilm assez banal. Puis un producteur très innovateur, un personnage à la Jerry Springer, prend son histoire et décide de la présenter sous forme de talk-show, ce qui en fait est une façon originale de présenter son récit. Ce faisant, toutefois, il doit le lui enlever et elle en perd la raison parce qu'il transforme les faits. Finalement, il a les moyens de présenter l'histoire publiquement et, probablement, d'une façon plus intéressante qu'elle n'aurait su le faire. Alors, de quel côté sommes-nous? Je pense que c'est ce qui rend ces premiers films fort subversifs.

Dans votre premier long métrage, *Next of Kin*, tout le monde accepte volontairement d'être crédule. Chacun sait qu'il est en train de vivre un mensonge, mais tout le monde continue de jouer.
Tout à fait. Nous devons nous poser une seule question: est-ce correct? On doit faire une différence entre la permission d'accepter le mensonge dans une histoire et l'obligation morale de dire la vérité. Quand une chose est crédible et nous procure un sentiment de réconfort, devrions-nous élargir nos limites morales et l'accepter? La réponse à cette question a toutes sortes d'implications politiques et familiales, surtout quand on a affaire à des notions de dysfonction. Jusqu'à quel point peut-on accepter un certain type d'illusion? Peut-on en fait l'encourager lorsqu'on traite de situations personnelles ou familiales intolérables? Si, comme dans *The Sweet Here-*

Lying – as a form of narrative-generated deceit – plays an important role in your films. The liar is in the lie the way the storyteller is in the story. It is not possible to lie non-narratively.
I'm consumed with that. The new script I am writing is very much involved with this idea as well: if you present a lie convincingly enough it can actually communicate the truth more urgently than an honest narrative. In *Speaking Parts* you have a woman who has written a script based on her experience with her brother – the lung transplant, the brother's death – and it is clear from the bits of information we glean about the script that it is a fairly banal TV movie. Then this very innovative producer, a Jerry Springer-type character, takes her story and decides to present it as a TV talk-show, which is actually an innovative way of presenting her narrative. However, in so doing, he has to take it away from her and she goes quite mad, because he is altering what happened. Ultimately, he has the means to present the story publicly – and probably to do it in a more interesting way than she could. So, who do we root for? I think that's what makes those early films quite subversive.

In your first long film, *Next of Kin*, there is a willing suspension of disbelief on everybody's part. Everybody knows they are living a lie, but they play along.
Absolutely. The question is: is that okay? We need to make a distinction between the permission to accept the lie in a story, and the moral obligation to tell the truth. When something is believable and gives us a sense of reassurance, should we then extend our moral boundaries to accept it? How we answer that question has all sorts of political and familial implications, especially in dealing with notions of dysfunctionality. To what extent is a certain type of delusion acceptable? Can we actually encourage it in dealing with intolerable personal or familial situations? If, as I did in *The Sweet Hereafter*, you present a young woman, who is the product of an abusive relationship, in such a way that you communicate what she has to believe is happening in order to justify the father's behaviour, you put the viewers in a very strange place, because they can experience and understand her denial. A lot of conventional dramaturgy is based on an understanding of how actions have effected or hurt people, and going into the construction with a sense of those moral

after, vous présentez une jeune femme qui a subi de mauvais traitements de façon telle que vous faites comprendre ce qu'elle doit croire pour justifier le comportement de son père, vous mettez les spectateurs dans une situation bizarre puisqu'ils peuvent faire l'expérience de son déni et le comprendre. La dramaturgie conventionnelle s'appuie en grande partie sur le fait de comprendre les gestes qui ont atteint ou blessé des gens, et d'entamer la construction avec le sentiment que ces considérations morales sont en place avant de commencer à raconter l'histoire. Je cherche à donner le sentiment et le sens de ce moment, et à reporter toute conclusion bien après que le film soit fini. Je mise beaucoup sur la confiance et l'ouverture d'esprit des spectateurs. Il y a dans chacun de mes films des moments – la décision de Nicole dans *The Sweet Hereafter*, celle de Hildich sur le seuil de la porte dans *Felicia's Journey* ou celle de Christina dans le club lorsqu'elle accepte que Thomas lui touche la cuisse à la fin d'*Exotica* – où je ne crois pas que le spectateur soit en position de conclure ce que l'action signifie. Et la question qui se

considerations in place before we start telling the story. What I'm after is creating a sense of what that moment really meant, and then forestalling any conclusion until well after the viewing experience is over. I'm assuming a tremendous degree of trust and latitude on the part of the viewer. Because there are moments in each film – Nicole's decision in *The Sweet Hereafter*, or Hildich's decision at the door in *Felicia's Journey*, or Christina's decision in the club to accept Thomas's touch on her thigh at the end of *Exotica* – where I don't think the viewer is in a place to be able to conclude what that action means. And then the issue is: do you retain the experience of watching the film and refer back to it after the film is finished? Can I create a type of film which is able to resonate in the viewer's mind that way?

In a sense, you transpose what you defined as the enviable specificity of installation art – the ability to locate the viewer in space – into your films by relocating the viewer in narrative time. And thus you transform the viewer into a storyteller, or rather, a story re-teller.

Family Viewing, 1987, photo de film avec _ film still with David Hemblen & Selma Keklikian; photo: reproduite avec l'aimable permission de _ Courtesy of Johnnie Eisen, © Ego Film Arts.

pose: retient-on l'expérience d'avoir vu le film et y retournons-nous une fois qu'il est fini? Puis-je créer un genre de film qui peut résonner ainsi dans l'esprit du spectateur?

En un certain sens, vous transposez ce que vous avez défini comme étant la spécificité enviable de l'installation – la capacité de situer le visiteur dans l'espace – à vos films en re-situant le spectateur dans un temps narratif. Et vous transformez ainsi le spectateur en conteur ou en re-conteur d'histoire.

C'est mon projet, et l'un des problèmes que j'ai en ce moment, c'est que mes films sont souvent vus dans le contexte de festivals, et que la réaction du public est différente lorsqu'ils sont vus à l'extérieur de ce type d'activités mouvementées – parce que les films ont besoin d'espace. C'est pourquoi j'envie les artistes qui font de l'installation parce que je crois que le spectateur qui entre dans une galerie est prêt à y mettre le temps et la considération nécessaires.

Il y a quelques années, vous avez présenté une installation intitulée *Early Development* (1997) au Fresnoy, dans le cadre d'une exposition thématique sur le «transport de l'image». L'installation, faite à partir de captations vidéo de votre fils, avait littéralement à voir avec un «spectacle familial», pour paraphraser le titre d'un de vos films (*Family Viewing*). Dans un article publié avant l'installation[2], vous indiquiez qu'alors que les gens de votre génération regardaient les films de leur enfance avec une curiosité innocente, les générations suivantes seraient submergées sous une masse d'images vidéo documentant chacun des moments clés de leur développement. Cependant, en dépit de la frénésie avec laquelle les gens enregistrent et archivent ces événements, ils y retournent rarement, comme si c'était l'existence même d'archives vidéo privées, plutôt que leur fonction de répertoire de renseignements facilement accessible, qui avait du sens. Quelles autres questions abordiez-vous dans *Early Development*?

L'expression «early development» renvoie aux premières expériences sensorielles d'un enfant et à la manière dont il se sert de ses expériences sensorielles pour apprendre la coordination. Le titre fait aussi référence au processus de développement du film. Les films sont développés dans un bain chimi-

That's my project, and one of the problems I'm having now is that the films are largely seen in the framework of festivals, and audience response is different when they are seen outside this kind of smorgasbord of activity – because films need space. In a culture which is completely inundated with film, it is difficult to create that space. That's why I envy installation artists because I think the viewer who goes into a gallery is prepared to give the necessary time and consideration.

Several years ago, you did an installation piece, *Early Development* (1997), at Le Fresnoy, as part of a thematic exhibition on the "transport of image." To paraphrase one of your film titles, the installation, based on video footage of your son, was literally about "family viewing." In an article published prior to the installation,[2] you point out that whereas people of your generation watched movies of their childhood with innocent curiosity, subsequent generations will be submerged by a mass of video images documenting every key moment of their development. Yet in spite of the frenzy with which people record and archive these events, they rarely look back at their material – as if it were the very existence of private video archives rather than their function as an easily accessible repertory of information which was meaningful. What other issues were you dealing with in *Early Development*?

"Early development" is a term which refers to the first sensory experiences a child has and the way they use those sensory experiences to develop co-ordination. There's also a reference to the process of developing film. Films are developed through a chemical bath, which requires a system of rollers whereby the film passes back and forth through a bath. That type of process is condemned to become antiquated quite soon and so will also be seen as a form of early development, just as we look at cave paintings as a form of early art. So, I took a home-video image of our son, an extended passage where I'm getting closer and closer to his eye in a shot that could only have been taken with a video camera. Then I re-photographed the same image off the television screen onto 35-mm film and set up a loop whereby the 35-mm film goes through the projector, which projects the image onto the screen, through a system of rollers and passes in front of the screen where it becomes the actual projection surface of the

que qui requiert un système de cylindres par lequel le film avance et recule dans le bain. Ce type de processus est condamné à devenir obsolète d'ici peu et sera donc ainsi perçu comme une forme de premier développement, comme nous considérons la peinture sur les parois des cavernes comme étant un premier développement. Je me suis servi d'une image vidéo de mon fils, prise à la maison; il s'agit d'un extrait assez long où je me rapproche constamment de son œil dans une prise de vue possible uniquement avec une caméra vidéo. J'ai ensuite re-photographié cette image à partir de l'écran de télévision avec un film 35 mm et j'en ai fait une boucle dans laquelle le film 35 mm passe par un projecteur qui projette l'image sur un écran, à travers un système de cylindres, et qui passe devant l'écran où il devient la véritable surface de projection de l'image. Autrement dit, l'image vidéo projetée de ce gamin en train de se regarder est projetée sur le matériel de l'image filmée. Il s'agit donc d'un discours réel entre l'image produite par vidéo et son transfert ultérieur sur film, mais où le matériel du film constitue une surface ou un site de projection.

What I'm after is creating a sense of what that moment really meant, and then forestalling any conclusion until well after the viewing experience is over.

image. In other words, the projected video image of this young boy looking at himself is projected onto the material of the film image. So it is a real discourse between an image which originated on video and was subsequently transferred onto film, but where the material of the film forms a surface or a site for the projection.

Was doing this piece a logical continuation of your film work, or did it change your self-understanding as a filmmaker to some degree?

Felicia's Journey, 1999, photo de film _ film still; photo: Sophie Baker, © Icon Productions.

Cette installation était-elle un prolongement logique de votre travail cinématographique ou a-t-elle changé dans une certaine mesure la compréhension que vous avez de votre travail comme cinéaste?

Elle a rendu clair à mes yeux le processus de projection de film. Il y a quelque chose de très fragile dans le fait qu'un élément matériel doive passer à travers un projecteur. J'essayais d'aborder la matérialité de l'image filmique en comparaison à la confiance suprême de l'image numérique: elle ne s'efface pas, elle est permanente et terriblement résistante – elle ne peut pas ne pas marcher. L'image filmique, elle, est sujette à toutes sortes de perturbations et d'agressions matérielles; la matérialité de la poussière accumulée et de l'égratignure du film font probablement partie de ce que signifie le transport d'une image matérielle. C'est intéressant de voir des gens déambuler dans les rues de Paris avec de gros contenants de film en métal. Viendra un jour, j'imagine, où les images seront transmises directement par satellite dans la salle de cinéma et où le transport physique sera devenu une façon obsolète de concevoir le transport de l'image. Cependant, il fait partie de notre héritage depuis un siècle. Malgré toutes les expériences faites avec différents types de transport d'image, le film 35 mm demeure le plus indiqué, le plus rentable et le plus agréable.

It made the precarious and quite vulnerable process of film projection more clear to me. There is something quite frail about the fact that physical material has to pass through a projector. I was trying to deal with the physicality of the film image as opposed to the supreme confidence of digital imagery: it doesn't fade, it's permanent and shockingly sturdy – it can't really go wrong. Whereas film imagery is prone to all sorts of disruptions and physical assaults; the physicality of the accumulated dust and the scratching of the film probably are part of what it means to transport a physical image. It is interesting to see people walking around Paris with these bulky canisters of film. There will come a time, I suppose, when images will be transmitted by satellite right into a theatre, and physical transport will be an antiquated way of looking at image transport. Yet it has been part of our heritage for the last hundred years. For all the experiments with different types of image transportation, 35-mm film is still the most expedient and cost efficient and most pleasing.

Stephen Wright est critique d'art et commissaire indépendant. Il travaille présentement à la préparation de «Transparent Things», une exposition de groupe dont il est le commissaire et qui sera présentée à Saint-Petersbourg en septembre 2001. Il est rédacteur correspondant en France pour PARACHUTE. Il vit à Paris.

Jacinto Lageira enseigne l'histoire de l'art et l'esthétique à l'École des Beaux-arts du Mans et à l'Université Paris-1. Il a récemment collaboré à un ouvrage monographique sur le travail de Gary Hill (Éditions du regard, Paris, 2001). Critique d'art, il vit à Paris.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

Stephen Wright is a Paris-based art critic and independent curator. He is currently curating "Transparent Things," a group exhibition to open in Saint-Petersburg in September 2001. He is contributing editor for PARACHUTE in France, and lives in Paris.

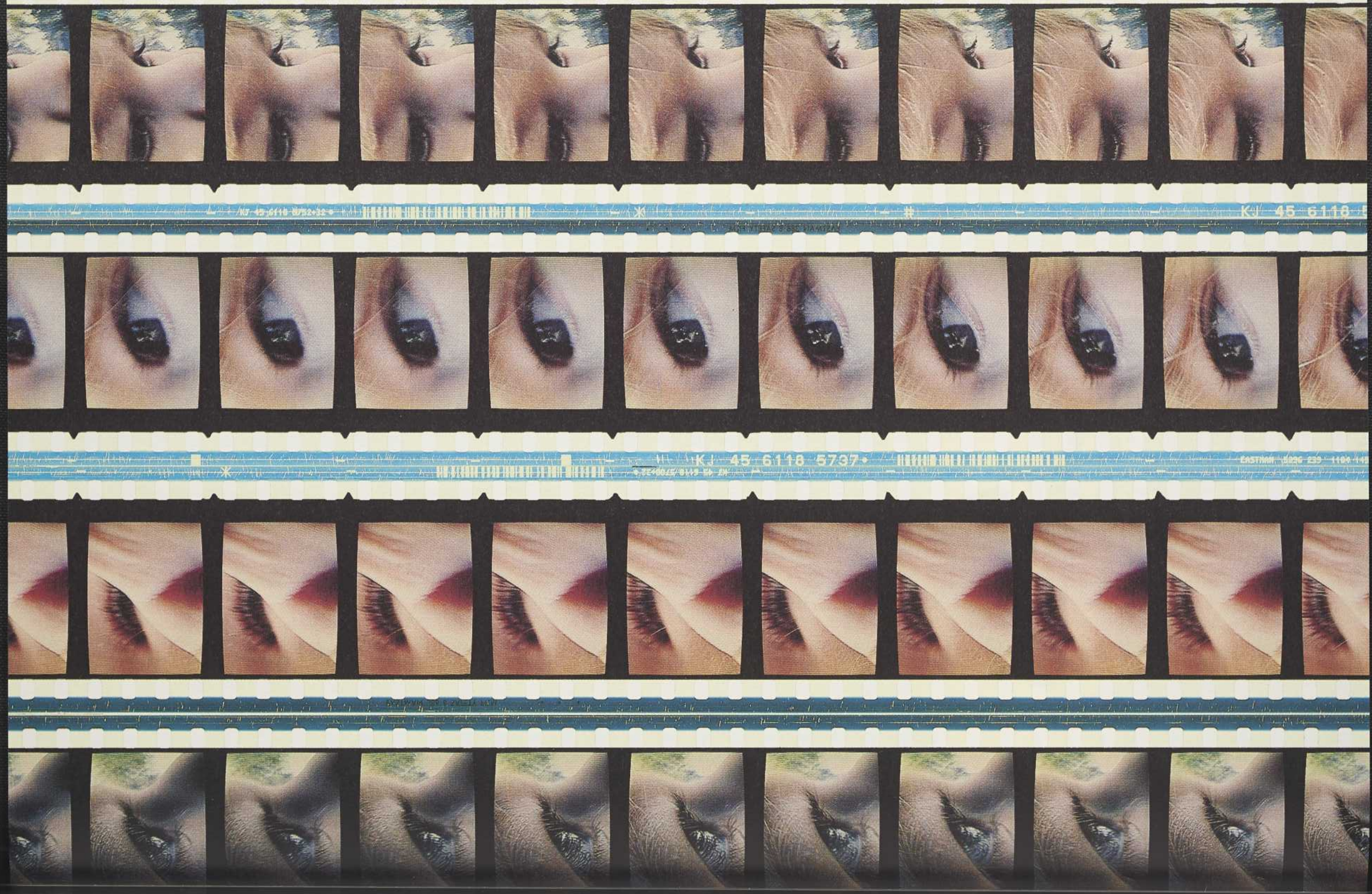
Jacinto Lageira is a Paris-based art critic. He teaches art history and æsthetics at Le Mans School of Fine Arts and the University of Paris I. He recently collaborated on a monograph on the work of Gary Hill (Paris: Éditions du regard, 2001).

NOTES

1. Consultez, par exemple, le site Web d'Egoyan <www.egofilmarts.com>.
2. Voir Atom Egoyan, «Le sourire d'Arshile», *Trafic*, n° 10, printemps 1994.

1. See, for instance, Egoyan's website <www.egofilmarts.com>.
2. See Atom Egoyan, "Le sourire d'Arshile," *Trafic* #10, Spring 1994.

EARLY DEVELOPMENT, 1997, PHOTOGRAMMES _ FRAMES; PHOTO: REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY OF LE FRESNOY, STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS.

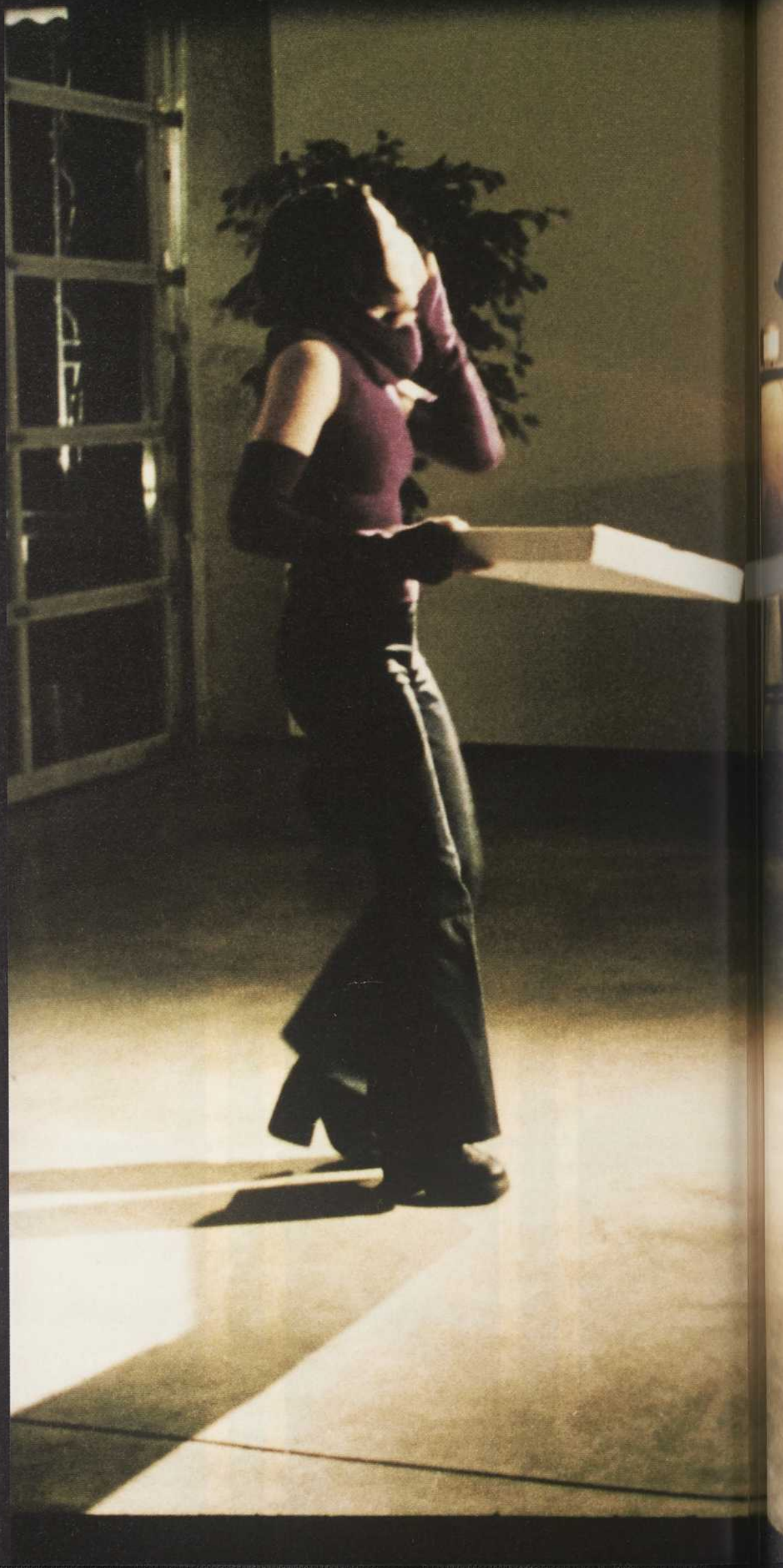


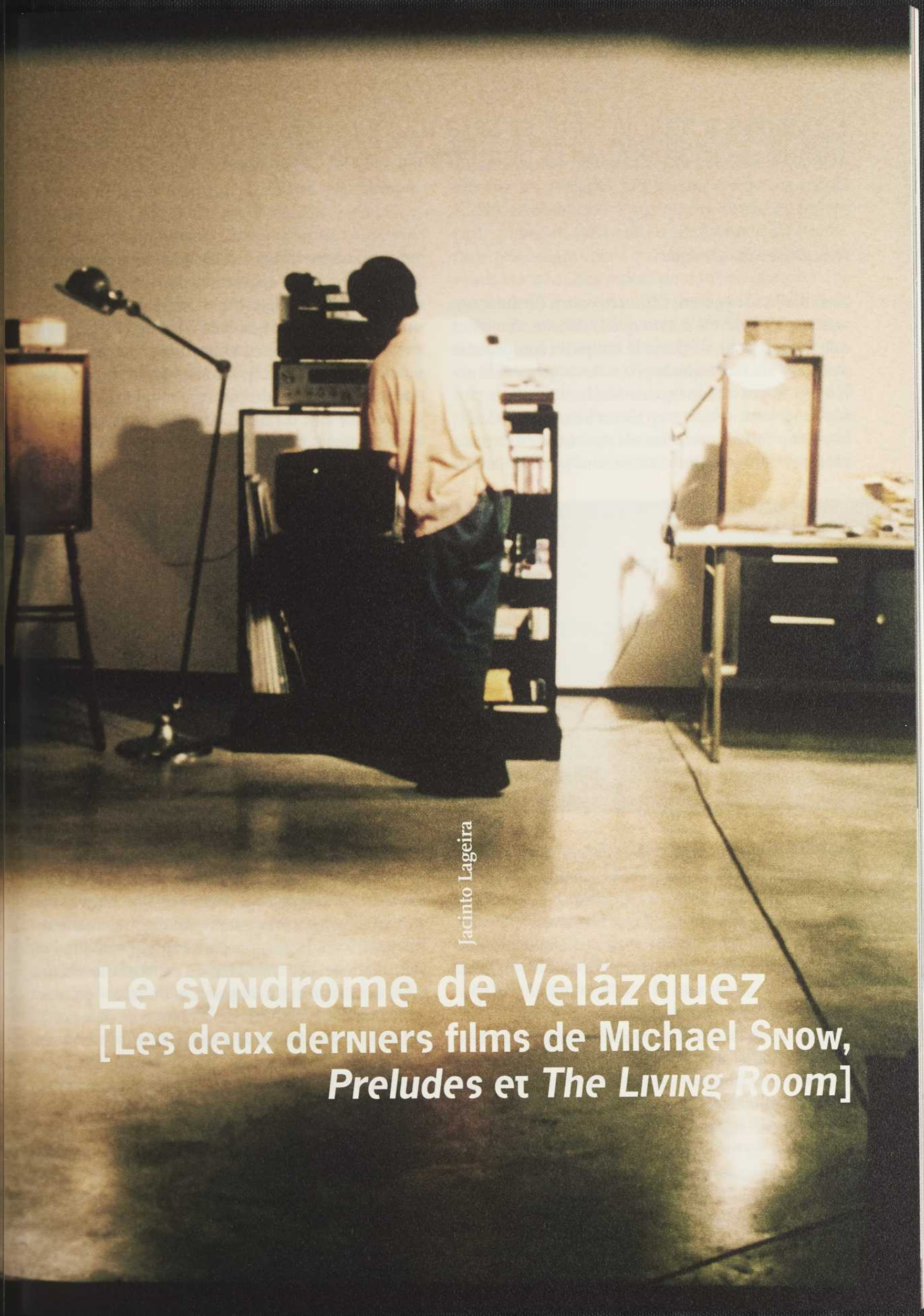
resses
some-
mate-
ing to
as op-
gery,
study
gery is
al as
and
what
erest-
these
me I
sati-
r will
sport
tun-
erent
the
sing

rinde-
erent
burg
Hawk-

ches
ints
ated
ed

Es





Jacinto Lageira

Le syndrome de Velázquez

[Les deux derniers films de Michael Snow, *Preludes* et *The Living Room*]

La réalité a toujours été et sera toujours une forme de mémoire, même au moment de la perception de la perception. – Michael Snow

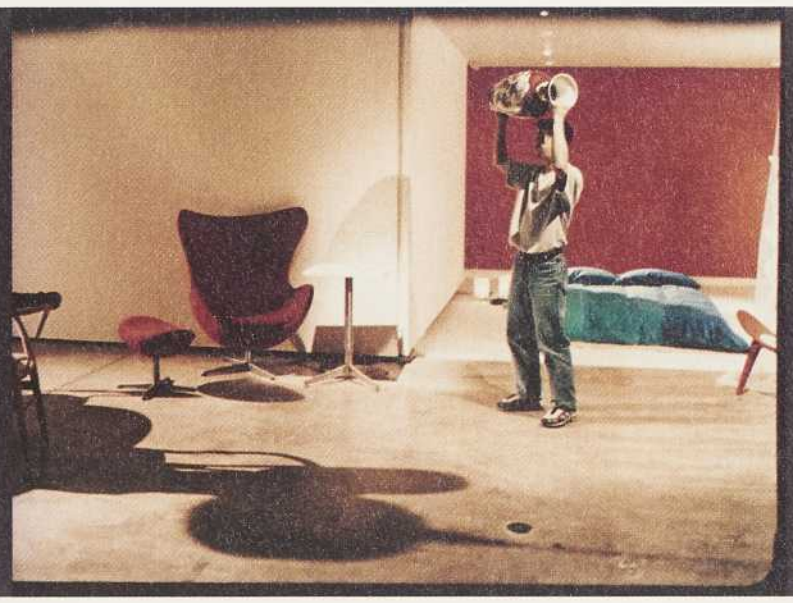
→ Anticiper ce qui n'est plus

Preludes [2000] est un film très court, de deux minutes, où la brièveté autant que la densité sont telles que le spectateur a à peine le temps de comprendre de quoi il retourne que la projection s'achève abruptement. Ainsi que le signale Michael Snow, la perception a lieu ou bien trop tôt ou bien trop tard. Car la perception en question est constituée des paramètres visuel et sonore qui ne sont presque jamais synchronisés pendant le déroulement du film. À l'exception d'un instant, les voix, les bruits produits par les personnages, la musique que l'on entend sont en décalage continuel avec les images perçues, comme si un malin génie avait semé la confusion dans la réalité ou qu'un monteur maladroit avait interverti la bande son et la bande image. En conclusion de cette bizarre confusion des sons et des images, sorte de babélisation filmique, de dyslexie optico-visuelle, le spectateur non familier du travail de Snow pourrait croire à une incompétence technique notoire. Ce qu'il voit ne correspond pas à ce qu'il entend et ce qu'il entend n'est pas en relation avec ce qu'il voit. Lorsque le spectateur est enfin sur le point de comprendre le tour de passe-passe dont il a été la victime, l'on entend une voix *off*: «Cut! Action!». C'est terminé.

La première image de *Preludes* nous montre, en plan rapproché, la couverture d'une éventuelle partition posée sur le pupitre d'un piano, sur laquelle on peut lire de haut en bas: «Prelude, (I[er] Livre)», suivis de la signature en toutes lettres du nom de son auteur (compositeur?), Michael Snow, et de la date – «Prelude» aurait dû être écrit au pluriel, mais le *s* a été effacé avec du blanc. Aussitôt après, nous voilà transportés dans un salon où, grâce à un panoramique en demi-cercle qui en une seule fois la de gauche vers la droite – direction qui fut pendant longtemps la *lecture* obligatoire de toute peinture occidentale, calquée sur le sens de l'écriture –, l'on voit un jeune homme mettre un disque, une jeune fille aller vers la porte prendre une pizza que l'on vient de livrer, des amis assis ou debout autour d'une table commençant à déguster la denrée – pendant ce temps ils discutent de violence et de sexe au cinéma –, une jeune fille qui enlève soudain son pull pour se montrer torse nu et prendre des poses sensuelles, puis un jeune homme s'emparant d'une jarre chinoise qu'il jette à terre. C'est fini.

Bien que les paroles proférées par ces personnages ou leurs actions ne cadrent pas avec le perçu visuel – sauf en un bref moment, lorsque la caméra se trouve au milieu de son parcours (mais l'on ne sait pas encore à cet instant qu'elle est au milieu

du dit parcours) –, l'on parvient tout de même à comprendre quelques bribes de l'étrange scène qui se déroule sous nos yeux. L'on entend, par exemple, tout au début, un personnage disant: «It's a very short film», un autre: «I hate to eat fast», phrase qui pousse un jeune homme à diffuser une musique rapide pour la circonstance, ils parlent de la violence et du sexe au cinéma, ce qui explique le dénudation amusée de la jeune fille et le geste détaché du briseur de jarre. Les acteurs semblent d'ailleurs jouer à ne pas prendre au sérieux leur rôle. Mais c'est là tout le thème du théâtre dans le théâtre, où l'on ne sait plus à quel degré de fiction il faut placer l'intrigue afin de pouvoir distinguer la pièce jouée de la pièce dans laquelle joue les acteurs. Que l'on entende à plusieurs reprises le mot «Cut» lancé par le réalisateur, en des moments inappropriés relativement à ce que voit le spectateur, semble indiquer qu'une seconde pièce est en train de se jouer à l'intérieur de celle qui se déroule dans le temps de projection du film. Mais tout va trop vite pour que l'on s'en rende compte la première fois. *Fast food, fast music, fast sex* et *fast violence* sont donc, entre autres, le sujet du film de Snow qui ne peut être, naturellement, qu'un *fast movie*.



Le prélude est généralement une pièce musicale brève, concise, proche de l'improvisation, qui introduit à des parties plus longues et à des thèmes développés. Sachant que Michael Snow est également pianiste, le livret posé sur le piano, ainsi que son inscription, fait aussitôt penser aux préludes de la musique baroque, par exemple de J.-S. Bach, ou à ceux de la musique romantique, notamment Chopin, ou encore aux *Préludes* de Debussy. On ne saurait omettre les *Préludes* de François Couperin, lequel écrivit entre 1713 et 1730 quatre livres de pièces pour clavecin, formant en tout deux cent trente-trois pièces, groupées en vingt-sept «ordres». Les «ordres» sont des suites de danses, que certains exégètes du musicien n'hésitent pas à qualifier de «désordres», tant les pièces sont disparates et curieusement réparties. Or le *Prelude* de Snow comporte cette apparence d'improvisation, de désinvolture et de légèreté sous-tendus par une structure rigoureusement pensée: un chaos organisé. On a souvent remarqué que les titres donnés par Couperin à chaque Prélude faisaient penser au théâtre ou encore à des «portraits musicaux», thèmes qui ne sont pas loin, là aussi, du *Prelude* de Snow, puisque la dimension théâtrale s'y trouve présente et que le film est à lui-même son autoportrait: ce qui s'y passe est à l'image de ce que voient les spectateurs.

Michael Snow a eu également soin d'aiguiller dès le commencement le spectateur sur une seconde fausse correspondance, presque contemporaine de l'épisode sonore de la jarre brisée, puisque la jeune fille qui vient de recevoir la pizza semble pousser un cri de surprise et faire le geste qui l'accompagne, alors qu'il s'agit en réalité d'un cri censé se produire bien plus tard et à propos d'autre chose. On aura compris que Snow a tout simplement inversé le son et l'image: lorsque les premières images apparaissent, on entend les sons qui se passent à la fin, et pour les dernières images ce sont les parties

sonores du début qui sont diffusées, notamment celles du début du tournage: «Action!». C'est sur cette injonction que le film prend fin. C'est alors, mais il est trop tard, que l'on comprend la possibilité d'une sorte de palindrome sonore et visuel qui peut tout aussi bien se lire et s'entendre de gauche à droite que de droite à gauche. Un tout autre décalage vient pourtant se glisser ici rétrospectivement qui est, pour ainsi dire, le temps de la description. Car le compte-rendu langagier ne pourrait épuiser la simultanéité vécue par le spectateur entre, d'une part, la présence d'un son dont l'image correspondante viendra ultérieurement, donc l'anticipation par le son d'une image qui n'est pas encore, et, d'autre part, la présence d'une image dont le son s'est déjà produit, donc la réminiscence sonore d'une image qui n'est déjà plus. Il faudrait ici convoquer ensemble William et Henry James, Freud, Bergson et Proust, pour approcher quelque peu ces paradoxes de la mémoire et de l'anticipation. Faute de mots, une *visualisation* de la problématique pourrait être donnée par ce que je nommerai, modifiant ici ce que la critique a désigné comme étant le «syndrome de Stendhal», état ressenti par l'écrivain lors de ses *Voyages en Italie*, le «syndrome de Velázquez».

Si l'on prête attention aux objets du salon, vers le milieu topologique et temporel du film, on voit un miroir sur le mur qui nous fait face et dans lequel on peut apercevoir le reflet de la jarre chinoise. Le paradoxe est le suivant: on entend d'abord un bruit de vaisselle cassée, avant d'avoir vu le reflet de l'objet et l'objet réel, puis le garçon le jetant à terre sans le bruit qui l'accompagne, puisque le bruit a déjà eu lieu, mais les images n'étaient alors pas visibles. Or une fois que l'on a compris que le bruit du début appartenait au bris de la jarre, en revenant mentalement en arrière, on se *remémore* le fait que dans la *réalité sonore* elle a déjà été cassée, mais qu'après, dans la *réalité visuelle*, l'objet est parfaitement entier et visible dans le reflet du miroir. Pouvoir remonter ainsi le temps suppose que l'on ait vu la toute dernière image faisant ainsi le lien avec le premier son. Pour anticiper ce qui n'est plus, il faut imaginer un jeu de renvois en miroir du son et l'image, dont les faisceaux se croisent bel et bien vers le milieu du film pour se synchroniser un bref moment. Curieuse mise en abyme où l'image est dans le son et le son est dans l'image. Ainsi, tel le miroir placé sur le mur du fond dans le tableau des Ménines qui montre des personnages dont on ne sait s'ils sont des simples spectateurs de la scène ou s'ils sont également les personnes que Velázquez est en train de peindre dans le tableau dont on perçoit l'envers, le miroir de *Prelude* annonce quelque chose qui n'est pas encore entré dans le champ de l'image et qui est en même temps déjà dans l'image, par le son, depuis le début. Sachant que le miroir est le reflet d'une image et aussi une image filmique, le geste du jeune homme jetant le vase s'apparente alors à celui de l'iconoclaste, du briseur d'images.

PAGES PRÉCÉDENTES ET CI-CONTRE _ PREVIOUS PAGES AND OPPOSITE:
PRELUDE, 2000, PHOTO DE FILM SONORE, 35 MM, 4 MIN.;
PHOTO: REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE MICHAEL SNOW.

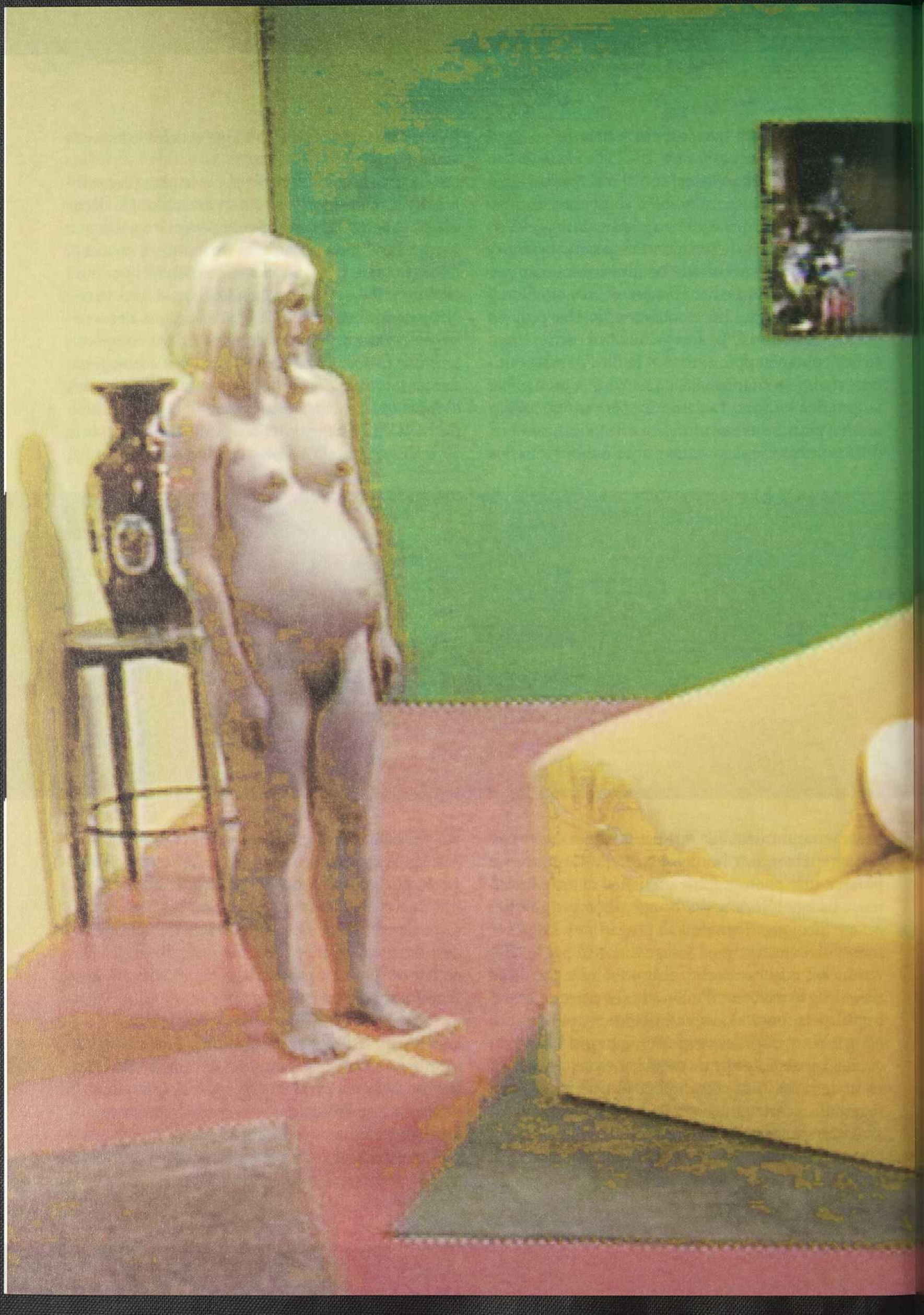
La disparition de ce qui n'est pas encore

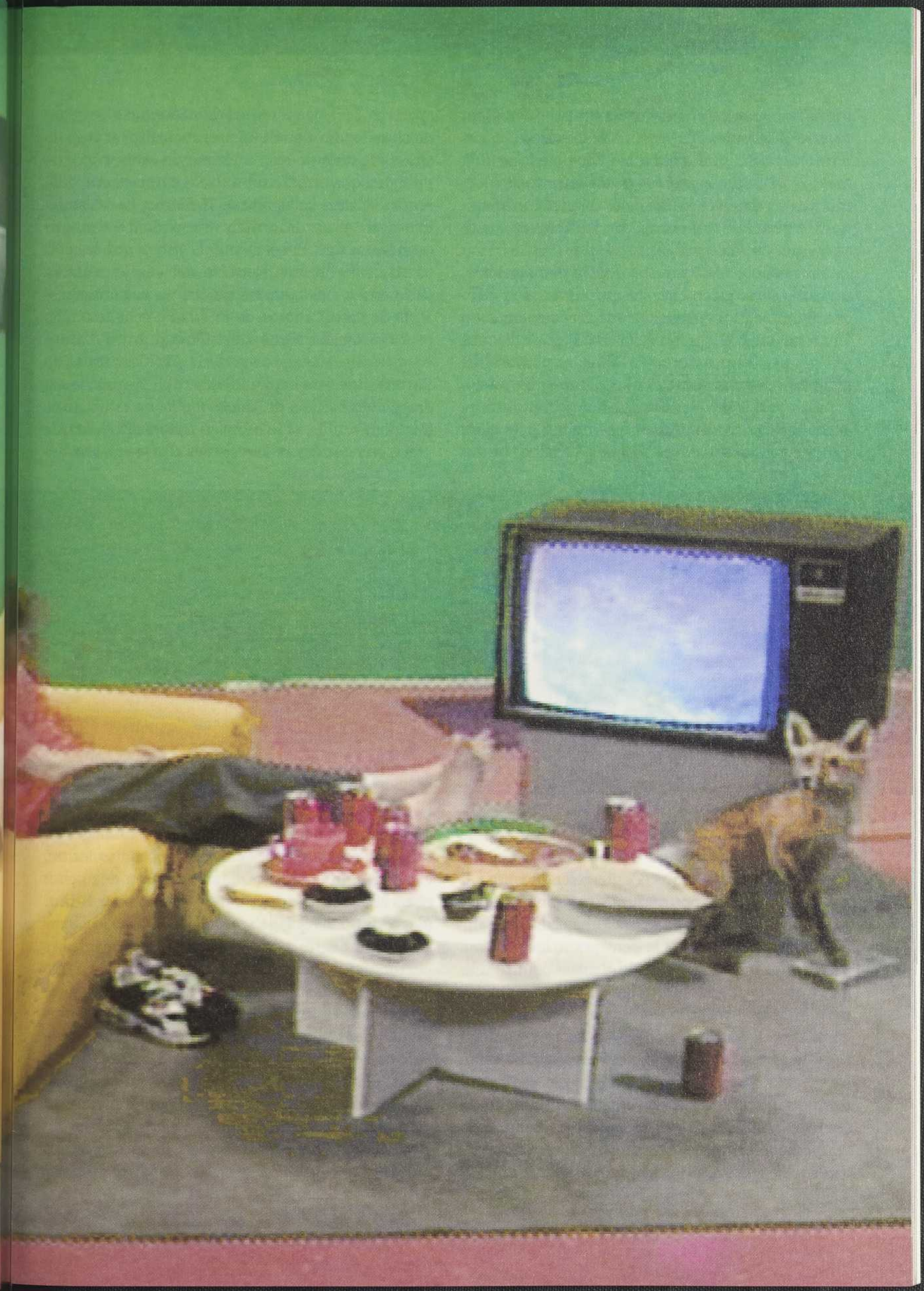
Bien que *The Living Room* [2000] n'ait pas de liens directs avec *Preludes*, d'emblée y apparaît un processus similaire qui est l'image dans l'image et se présentant comme tel, mode correspondant précisément à l'image spéculaire. Le film commence par une vue de ciel avec des nuages, et très vite l'on y distingue des stries horizontales régulières propres au grain télévisuel. Le son grave d'un oscilloscope se fait entendre, et durant tout le film ce son continuel changera en intensité, en hauteur et en rapidité au gré des images. La caméra opère un travelling arrière pour nous montrer, en effet, un moniteur diffusant cette image, puis un jeune garçon assis à savoir une perspective calculée vers les extérieurs gauche et/ou droit.

Une fois la caméra parvenue à ce plan d'ensemble axonométrique, l'on voit un salon dont le décor est un mélange de De Stijl et de design Pop, le jeune garçon assis sur le canapé, sa mère nue et enceinte, debout derrière lui. La femme se tient au point de croisement de rubans adhésifs disposés sur le sol, éléments qui rappellent le jeu des acteurs des tournages cinématographiques et signalent au spectateur une mise en scène dans la mise en scène. Rapidement, le mur vierge qui nous fait face est couvert d'objets qui tombent simultanément et littéralement du haut de l'image, hors-champ, comme par une sorte de magie à la Méliès ou, plus exactement ici,

Mais c'est là tout le thème du théâtre dans le théâtre, où l'on ne sait plus à quel degré de fiction il faut placer l'intrigue afin de pouvoir distinguer la pièce jouée de la pièce dans laquelle joue les acteurs.

parfaitement immobile sur un canapé en train de regarder fixement l'image, laquelle s'apparente plutôt à une photographie incrustée dans le moniteur : image télévisuelle, image photographique, image filmique. Toutefois, en regardant attentivement, on constate que l'image diffusée par le téléviseur est mouvante et évolue très lentement. Le travelling arrière est d'ailleurs très curieux, car il semble à la fois être une vue oblique et plongeante élargissant progressivement le champ visuel de droite à gauche et une vue élargissant le champ frontalement. Cette étrange position, dévolue au regard du spectateur, rappelle le système de représentation qu'avant la mise au point de la perspective centrale l'on nommait le « point de distance », par un traitement en images de synthèse. L'on y distingue, de gauche à droite, une horloge, une image de la célèbre *Walking Woman* dont la moitié inférieure est blanche, une image d'un homme qui saute dont aussi la moitié inférieure est blanche, au-dessus se trouve une sculpture ressemblant à celles de Jean Arp, une chaise rouge, un miroir comportant au-dessus et à droite deux angelots, un panneau de lettres que l'on trouve chez les ophtalmologues, une autre sculpture, une lampe posée sur un meuble, au-dessus de celui-ci un triangle blanc inscrit dans un carré rouge servant sans doute à des tests de perception, une guitare électrique, le détail d'un tableau de Bellini, un avion posé sur le meuble, un squelette, un autre profil de la *Walk-*





ing Woman, une béquille, puis au premier plan, mais déjà présents dès le début, le téléviseur, un renard empaillé, une table mise pour quelque *T.V. diner*, et à l'extrême gauche, posée sur un meuble, une jarre chinoise. Après cette disposition magique, le père fait son entrée par la droite et ajuste sa cravate en se regardant dans le miroir.

Pour ces objets disparates, dont la plupart ne devraient pas être accrochés au mur, il est bien difficile de trouver les raisons de leur agencement et de leur fonction, bien qu'à l'évidence il s'agisse d'objets utilisés par les personnages. Mais on peut établir d'autres relations pour certains d'entre eux. Ainsi, les deux profils des *Walking Woman* se font-ils face, le profil du portrait de femme de Bellini peut alors entrer en relation avec ces derniers, l'horloge trouve une correspondance avec le squelette puisqu'ils sont tous deux des attributs des tableaux de vanité et symboles du temps qui s'écoule, le carré rouge et son triangle blanc pourraient être rangés avec le panneau de lettres dans la mesure où ils ont pour objet de vérifier la vue et la perception, les angelots avec le tableau de Bellini qui fut aussi peintre religieux ou avec le ciel de l'image télévisuelle, etc. De manière plus rocambolesque, on pourrait mettre en relation les formes, par exemple tout ce qui ressemble à un cadre pictural, les couleurs (le carré rouge et la chaise rouge), les objets qui se portent (béquille, guitare), les objets organiques et les objets géométriques, les objets électriques (la guitare, la lampe, le téléviseur), les genres (sculptures, peintures, objets domestiques), etc. Mais en réalité, le spectateur n'a pas le temps de s'adonner à ce genre de classification quelque peu absurde, car trop de choses se déroulent à l'intérieur de cette scénographie presque entièrement fixe. Le renard empaillé serait d'ailleurs l'allégorie de *The Living Room*: autrefois vivant, il est désormais immobile. Le mouvant est devenu figé. Et les éléments autant que les personnages du film semblent être ainsi également traités, même si cela n'est pas systématique, comme une sorte de nature morte, de *Still Life* à échelle réelle.

À l'instar des films du cinéma primitif d'avant 1915 (réalisés avant ceux de D. W. Griffith et de Porter), une fois le plan d'ensemble acquis, le cadrage de la caméra de *The Living Room* est fixé une fois pour toutes, et le mouvement ne survient que grâce aux entrées et aux sorties d'acteurs, aux déplacements d'objets. Car si certains personnages du film bougent et se déplacent, ou que certains techniciens entrent et sortent du champ pour décrocher et/ou raccrocher certains objets disposés sur le mur (des techniciens qui, du coup, deviennent des acteurs au second degré), ce ne sont pas les actions de ces personnes ou la narration minimale au sein d'une soirée familiale qui font le mouvement du film mais l'apparition et la disparition, à allure plus ou moins rapide, des objets disposés sur le mur, sur la table ou dans le salon comme dans une sorte de cabinet de curiosités moderne. Soit les objets se volatilisent d'eux-mêmes pour réapparaître à leur emplacement d'origine, soit ils disparaissent et réapparaissent selon le bon vouloir d'une voix *off*, d'une voix *ex-machina* qui modifie la réalité. Le spectateur se

trouve ainsi confronté, ou plutôt piégé, à ce genre de tests qu'affectionnent les psychologues qui consistent à vous montrer un par un des centaines d'objets divers dans un ordre aléatoire pour éprouver votre mémoire, puisqu'il vous sera demandé ensuite de nommer les objets, leur ordre, leur matière ou la quantité, selon les cas. La mémorisation de tout ce qui se déroule, impossible pour un spectateur moyen en un unique visionnement, est un point commun avec *Prelude*, qui demandait lui aussi ce genre d'effort, mais plus condensé. *The Living Room* est certes plus long, rendu plus complexe par le nombre d'objets et de mouvements, mais surtout par sa dimension irréelle, voire surréelle. Entre Lewis Carroll et Tex Avery, entre le théâtre filmé et la technologie de pointe, entre la science-fiction et la manipulation génétique, *The Living Room* ne transforme pas la réalité, mais nous présente plutôt la réalité transformée, une métamorphose perpétuelle.

Que penser, en effet, de la mère enceinte dont soudainement le ventre se dégonfle et donne naissance à une étrange forme qui n'est autre que son mari, tout habillé, qui vient prendre place sur le canapé, comme si de rien n'était; est-il normal de la voir ensuite nue, transformée (trans-sexualisée) en homme; d'assister à la déformation, au ramollissement, au dégoulinement de son corps; de voir encore, et à une vitesse accrue, presque insaisissable pour l'œil, des intervertissements d'habits, de cheveux, de corps, de sexe (?) entre le fils, le père et la mère? Tout cela n'est guère surprenant dans les *cartoons* ou, genre plus grave, dans le travail de Nan Goldin. Hélas (ou faudrait-il dire heureusement?), tout cela est bien réel, mais n'étonne plus nos contemporains qui ont bien du mal à distinguer la simple console de jeux où s'échangent les corps et les cerveaux du trafic international d'organes provenant d'Asie du Sud-Est ou d'Amérique du Sud en direction des pays riches. L'on dira que *The Living Room* ne dramatise pas de telles situations ou état de faits, que l'humour et la distance sont continuellement présents dans ce film à certains égards désopilant. Même la scène où mari et femme se disputent violemment, sans que l'on entende leur propos, tourne au comique, *a fortiori* et paradoxalement, lorsque après leur engueulade la femme s'approche de la caméra et que l'on voit en gros plan son visage triste, accablé, et ses yeux pleurer de grosses larmes... de

Entre Lewis Carroll et Tex Avery, entre le théâtre filmé et la technologie de pointe, entre la science-fiction et la manipulation génétique, *The Living Room* ne transforme pas la réalité, mais nous présente plutôt la réalité transformée, une métamorphose perpétuelle.

synthèse. Tout était donc faux! Au contraire: tout était donc vrai! Les corps mous de certains personnages de Dali, les corps féminins des anamorphoses photographiques de Kertész ne montrent que le réel. Quels que soient les trucages ou les esthétiques, de quoi l'homme parle-t-il si ce n'est de la réalité, de sa réalité? L'homme ne peut y échapper, il s'en souvient toujours: «La réalité a toujours été et sera toujours une forme de mémoire.» Pour comprendre quelque peu cette forme de dramatisation de l'existence – à entendre ici de manière positive et engagée – dont on parle rarement à propos de l'œuvre de Snow en général, tant l'on s'attarde sur les questions techniques et formelles, très importantes, mais qui ne sont pas vides de sens, il faut réintroduire le «syndrome de Velázquez».

Pages précédentes et suivantes _ Previous and Following pages:
The Living Room, photo de film sonore, 16 mm, 20 min 33 s; photo: reproduite avec l'aimable permission de Michael Snow.

L'un des moments essentiels de *The Living Room* n'apparaît pas immédiatement au spectateur et peut même lui échapper s'il s'attarde ailleurs dans les images du film. Il s'agit encore une fois du miroir, situé presque face à lui lorsqu'il regarde l'écran, et dans lequel l'on aperçoit, pour ainsi dire en temps réel, c'est-à-dire quoi qu'il arrive dans et pendant le film, que les personnages soient immobiles ou non, le reflet du réalisateur en train de filmer ce que l'on est train de voir. L'on retrouve ici, comme dans *Prelude*, une sorte de paradigme visuel snowien qui prend ses sources dans le très célèbre *Authorization*. Pour reprendre la métaphore velazquezienne, le peintre est cette fois corporellement à l'extérieur de la scène qu'il est en train de composer mais présent en tant qu'image par le reflet. Mais dans *The Living Room*, cette présence du temps réel – qui est aussi celui du spectateur regardant le film

La dramatisation du réel snowien serait ce simple constat que ce que nous percevons est en train de nous arriver en tant qu'il s'agit de notre temps et de notre espace mental et physique vécus.

de Snow – n'est autre, précisément, que l'existence de la réalité, que l'intrusion de la réalité quoi qu'il puisse arriver dans les images, dans la perception, et dans la perception de la perception. Notre mémoire du monde est faite de la mémoire de la réalité plus que de ses images, ou bien alors ces dernières sont autant de réalités qui n'ont nul besoin de recourir au trop fameux « effet de réel » cinématographique. Les mises à l'épreuve perceptives et intellectuelles auxquelles Snow soumet les spectateurs dans nombre de ses films ne sont pas des situations créées mécaniquement, même si telle machinerie peut contribuer à leur construction, mais plutôt une accélération de phénomènes humains, une cristallisation de sensations et de perceptions qui fixent une existence. La dramatisation du réel snowien serait ce simple constat que ce que nous percevons est en train de nous arriver en tant qu'il s'agit de notre temps et de notre espace mental et physique vécus. Participer de cette perception et intellection de la réalité est une prise de conscience fondamentale dans l'œuvre de Snow, redoublée toutefois par une distance critique de renvois en miroir entre le monde et sa perception. Tel qu'il est ici utilisé, le miroir présente le processus de l'œuvre et de sa perception en même temps que se fait la constitution de cette perception qui fait l'œuvre que nous regardons. Pour les appréhender pleinement, le miroir, ou un système perceptif similaire, nous montre continuellement que nous sommes en train de percevoir que nous percevons la réalité, pour ne pas sombrer dans la mélancolie des pures images.

Jacinto Lageira enseigne l'histoire de l'art et l'esthétique à l'École des Beaux-arts du Mans et à l'Université Paris-1. Il a récemment collaboré à un ouvrage monographique sur le travail de Gary Hill (Éditions du regard, Paris, 2001). Critique d'art, il vit à Paris.

Remerciements à Pip Chodorov et à Marc Bemdekoff.

The author analyses Michael Snow's two recent films, commenting on his particular interest in the paradoxes and lacunæ of perception. The artist's insistence on the gaps between sound/music and image, inversions and "optical-visual dyslexia," are understood by the author to be reflections on the nature of aural and visual realities. Referred to as a "form of memory" by the artist, reality in *Prelude* and *The Living Room* could be best described as meditations on the moment of perception within perception.

Norman Bryson

Sharon Lockhart: From Form to Flux

SHARON LOCKHART. DE LA FORME À LA FLUCTUATION

→La manière dont le spectateur gère son attention au moment où il entre en contact avec une œuvre d'art demeure une des zones les moins discutées et comprises au sein de l'histoire et de la critique d'art. Que voit-il en premier, et en dernier ? Que se passe-t-il entre-temps : quelles étapes l'attention franchit-elle, du début en passant par le milieu jusqu'à la fin ? Existe-t-il des œuvres pour lesquelles les questions de durée du regard, et ce qui en découle, sont en grande partie sans pertinence, parce que ce qui importe avant tout, c'est le résultat final, la dernière impression durable, produite par l'œuvre plutôt que par la circonstance fortuite et contingente de sa condensation dans l'esprit et les émotions ? Ou l'inverse est-il possible : existe-t-il un type d'œuvre dont l'impression finale est moins importante que le drame de notre rencontre avec elle alors qu'elle se déploie en temps réel, un drame avec son intrigue, son rythme et son développement propres, qui peut ou non se refléter dans notre regard final, au moment même où nous nous détournons ?

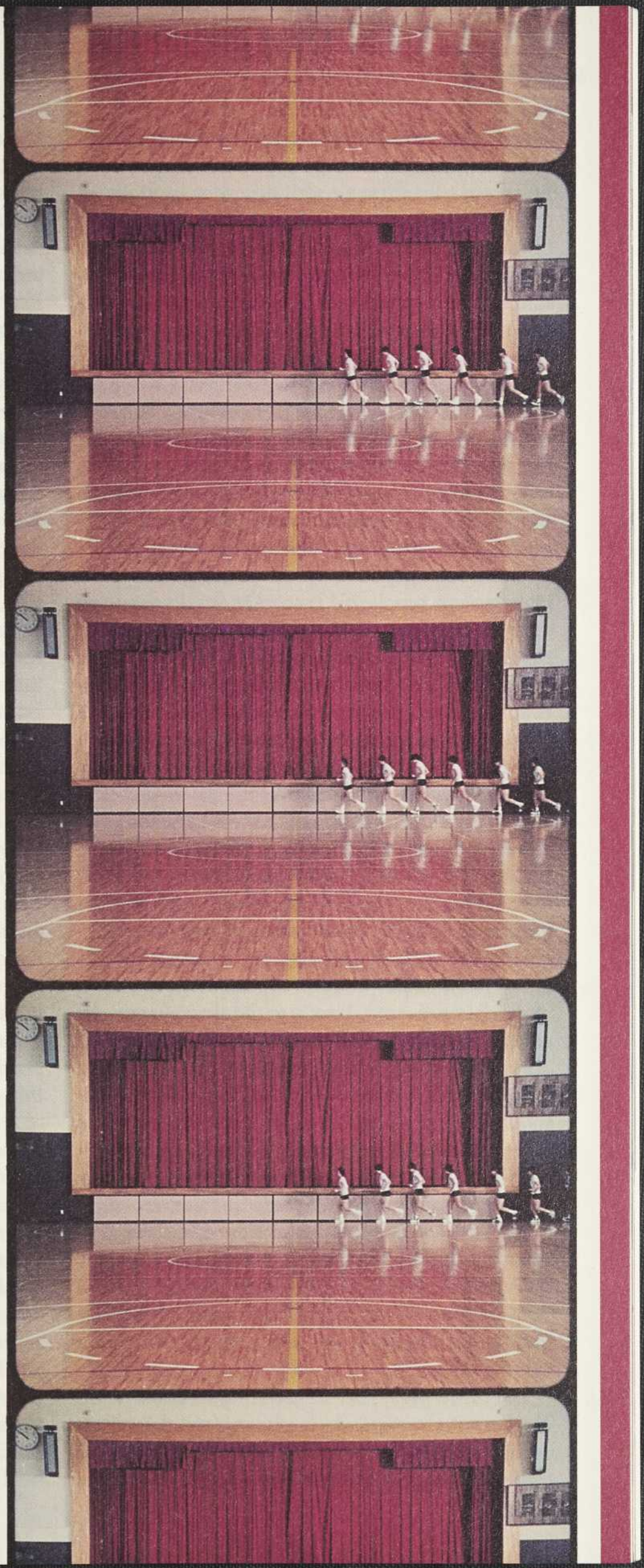
Chez Sharon Lockhart, ces questions deviennent urgentes et pressantes, que nous soyons prêts à y répondre ou non. Bien que, de toute évidence, son travail comporte des médiums tangibles et substantiels tels la photographie et le cinéma, en un sens,

↓

How viewers actually manage their attention as they encounter works of art remains one of the least discussed and least understood areas within art history and criticism. What does the spectator see first – and last? What happens in the interim: what stages does attention pass through from its beginning to its middle to its end? Are there works of art for which questions of the duration of looking, and what transpires there, are largely irrelevant – because the crucial thing is the end result, the final and lasting impression the work makes, rather than the contingent happenstance of its accumulation in the mind and the emotions? Or is the reverse also possible: is there a kind of artwork whose final impression is of less importance than the drama of our encounter with it as that unfolds in real time, a drama with its own plot, rhythm and development that may or may not be reflected in the final moment of our gaze, as we look away?

With Sharon Lockhart, such questions become urgent and pressing – however unprepared we may be to answer them. Although her work obviously involves media that are tangible and substantial – photography and cinema – in a sense the real medium lies elsewhere, in the attention of the work's spectators. Ostensibly what lies before us are photographs and films; yet part of the fascination is the way that these palpable, material objects get to work on what is indemonstrable and immaterial, the medium of conscious attention itself, as it operates in the æsthetic domain.

TOUTES LES IMAGES DANS CET ARTICLE SONT REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA BARBARA GLADSTONE GALLERY. _ ALL IMAGES COURTESY BARBARA GLADSTONE GALLERY.
GOSHOGAOKA, 1997, PHOTO DE FILM _ FILM STILL, FILM SONORE 16 MM EN COULEUR _ 16 MM COLOUR/SOUND FILM, 63 MIN.



le vrai médium réside ailleurs: dans l'attention des spectateurs de l'œuvre. En apparence, ce que nous avons sous les yeux, ce sont des photographies et des films; cependant, une partie de la fascination procède de la façon dont ces objets palpables et matériels en viennent à travailler ce qui est indémontrable et immatériel, soit le médium de l'attention consciente en soi, tel qu'elle opère dans le domaine esthétique.

Mais Lockhart n'est pas la première à naviguer sur ces eaux. Le «tournant conceptuel» doit être considéré comme l'un des moments critiques de l'histoire de la photographie, en ce qu'il a permis à cette dernière de mettre en action des modes de réception qui jamais auparavant n'avaient été systématiquement poursuivis. Le travail de Bernd et Hilla Becher, pour prendre un cas paradigmatique, a grandement complexifié les conditions de réception de la photographie en introduisant un principe d'attention *négative*, pourrait-on dire. La photographie conservait son statut documentaire: de façon franche et directe, son boulot était de reproduire un référent, un objet dans le monde (château d'eau, houillère, réservoir à essence, raffinerie et ainsi de suite). Mais, en même temps, les Bechers employaient des stratégies diamétralement opposées à la tâche du photographe qui représente la réalité unique de l'objet. Les images existaient maintenant côte à côte, sous forme de séries et de taxonomies comparatives; les traits individuels des structures industrielles émergeaient non pas par leur présence, mais par la différence, par le détour d'autres objets qui n'étaient pas tout à fait présents dans aucune des images. Le principe qui était à l'œuvre ressemblait à celui de la musique minimaliste: plutôt que de prêter attention à ce que recèle chacun des sons, l'auditeur écoute les changements entre les sons, les variations qui ne se présentent que contre un arrière-fond de répétition. Au lieu d'une photographie fondée sur la présence, les Bechers ont ajouté une dimension nouvelle et opposée: c'est ce qui réside à l'extérieur de la photographie individuelle, dans les rythmes et les relations internes entre les composantes, qui en définit les traits, non par l'affirmation mais par la négation; non une présence mais une «contre-présence».

La contre-présence, négation systématique de l'impératif classique de la photographie à reproduire les choses du monde, est demeurée une stratégie clé dans le travail photographique des trente

Not that Lockhart is the first to travel in these waters. The "conceptual turn" has to be counted as one of the great watersheds in photographic history, in the sense that it enabled photography to activate modes of reception that had never before been systematically pursued. The work of Bernd and Hilla Becher – to take a paradigmatic case – enormously complicated the conditions of photographic viewing by introducing a principle of what might be called *negative* attention. The photograph retained its documentary status: in the most frank and straightforward way its job was to reproduce a referent, an object in the world (water tower, colliery, gas tank, refinery, and so forth). But at the same time, the Bechers employed strategies that directly opposed the photograph's task of representing the object's unique reality. The images now existed side by side, in series and comparative taxonomies; individual features of the industrial structures emerged not through their presence, but through difference, through the detour of other objects that were not exactly present in any given image. The principle at work resembled that of minimalist music: instead of attending to what lies within each sound, the listener hears the shifts *between* sounds, the variations that come forward only against the background of repetition. In place of a photography premised on presence, the Bechers added a new, reverse dimension: it is what lies outside the individual photograph – in the internal rhymes and relations across components – that defines its features, not through affirmation but negation, not presence but "counterpresence."

Counterpresence – the systematic negation of photography's classical imperative to reproduce the things of the world – has remained a key strategy in photographic work over the past thirty years, and one of the hallmarks of the conceptual turn. Its effect on the management of attention, on the spectator's side, has been little short of momentous. Before, in the classical paradigm of presence, looking was a much simpler affair. The photographic surface acted as a reservoir of information that the eye drew on in a relatively continuous and even process of absorption, from the most striking forms down to the smaller and smallest details. Counterpresence now interrupted that process of absorption, that smooth transmission of information from the photographic surface to the eye. For as long as counterpresence held sway over reception, the eye could no longer

dernières années et l'un des signes marquants du tournant conceptuel. Son effet sur la gestion de l'attention, du côté du spectateur, a été pratiquement capital. Avant, dans le paradigme classique de la présence, regarder était une chose beaucoup plus simple. La surface photographique agissait comme un réservoir de renseignements dans lequel l'œil puisait, à l'intérieur d'un processus relativement continu et uniforme d'absorption, des formes les plus percutantes jusqu'aux détails les plus infimes. La contre-présence interrompait maintenant ce processus d'absorption, cette transmission confortable de renseignements depuis la surface photographique jusqu'à l'œil. Aussi longtemps que la contre-présence a eu l'emprise sur la réception, l'œil ne pouvait plus simplement recevoir et traiter le flot de données; un hiatus coupait ce flot, arrêtait le regard sur son passage. Dès lors, l'attention devait travailler sur une base très différente: non en recevant passivement un flot de renseignements, mais en travaillant activement avec des juxtapositions et des fragments, des séquences et des implications. La photographie incorporait soudain en elle-même des structures d'interruption et de montage autrefois réservées au film.

La photographie de Lockhart appartient à une période durant laquelle la contre-présence demeure une stratégie esthétique centrale. Dans les portraits à grande échelle de Thomas Ruff, la fonction photographique de la présence est intensifiée et hyperbolisée: dans ces images gargantuesques, nous voyons chaque pore de la peau, chaque pli de la paupière, chaque fibre des vêtements du modèle. Mais la contre-présence coupe à travers ce vaste champ de données: la standardisation extraordinaire de la pose, de l'éclairage, du cadrage, de la couleur et de l'échelle dérobe à chaque image et à chaque modèle son caractère unique. Dans les séries de portraits de famille de Thomas Struth, bien que la structure de taxonomie comparative encourage le spectateur à interpréter chaque famille individuelle dans ce qui la distingue des autres, au delà d'un certain point, il devient impossible de lire ces visages à partir de leur surface lisible: il y a trop de choses que nous *ne savons pas* au sujet des modèles. La présomption qui nous fait penser que nous pouvons «lire» des visages en termes de psychologie personnelle ou sociale se heurte à la frontière de l'éventuelle insondabilité du visage comme indice d'un monde intérieur.

simply receive and process the flow of data; a hiatus cut the flow, stopped the gaze in its tracks. Now attention had to work on a quite different basis: not passively receiving a flow, but actively working with juxtapositions and fragments, sequences and implications. Photography suddenly incorporated within itself structures of interruption and montage formerly reserved for the cinematic.

Lockhart's photography belongs to a period in which counterpresence remains a central æsthetic strategy. In Thomas Ruff's large-scale portraits, the photographic function of presence is intensified and hyperbolized: in these gargantuan images we see every pore of skin, every crease on an eyelid, every fibre of the sitter's clothing. But counterpresence cuts across this vast field of data: the extraordinary standardization of pose, lighting, cropping, colour, and scale robs each image and each sitter of their uniqueness. In Thomas Struth's series of family portraits, while the structure of comparative taxonomy encourages the viewer to interpret each individual family in its distinctness from the rest, beyond a certain point it becomes impossible to read these faces in terms of their legible surface: there is too much about the sitters that we do *not* know. The presumption that we can "read" faces in terms of personal or social psychology hits the barrier of the eventual inscrutability of the face as the index of an interior world.

Yet this negation of presence does not, strangely enough, stop the viewer from looking. In counterpresence there may be, so to speak, a blockage of the gaze, but not of the glance. As we go on looking, the details we find are no longer appropriated or impounded by the documentary gaze, the gaze that looks to photography in order to read the meanings of the world. The beauty of counterpresence, as an æsthetic strategy, is that it confers on photographs a mysterious "afterlife." In a sense, classical photography is always advertent, turned toward the spectator; it holds nothing back; it has no powers of self-retention; sooner or later its destiny is to be exhausted by the gaze, used up. Counterpresence is all about the inadvertent, about deflection and withdrawal; it wards off the forces of depletion and expendability on which classical photography had been based.

Though Lockhart shares with German photography a central commitment to counterpresence, her methods differ greatly from those of Ruff, Struth,

Toutefois, et aussi étrange que cela puisse paraître, cette négation de la présence n'empêche pas le spectateur de regarder. Dans la contre-présence, il y a en quelque sorte une obstruction du regard, mais non du coup d'œil. Alors que nous continuons à regarder, les détails que nous trouvons ne sont plus appropriés ou confisqués par le regard documentaire, ce regard qui s'en remet à la photographie pour lire les significations du monde. La beauté de la contre-présence, en tant que stratégie esthétique, c'est qu'elle confère aux photographies une «vie future» mystérieuse. En un sens, la photographie classique est toujours en advertance, tournée vers le spectateur; elle ne retient rien; elle n'a aucune capacité d'auto-rétention; tôt ou tard, son destin est d'être épuisée par le regard, d'être consommée. La contre-présence a tout à voir avec l'inadvertance, la déviation et le retrait; elle évite les forces de réduction et de consommation sur lesquelles la photographie classique s'est appuyée.

Bien que Lockhart partage avec la photographie allemande un engagement central envers la contre-présence, ses méthodes sont très différentes de celles de Ruff, de Struth ou des Bechers. Ce qui circule à travers l'advertance et la réduction de la photographie qui s'appuie sur la présence est une force très différente: le récit, et le contre-récit. Là où les Bechers et leur école formalisent la contre-présence en un Système (formats identiques, répétition de situations et de poses, composition géométrique), Lockhart raconte une histoire, du moins elle l'entame. Jochen, son visage uniformément illuminé par un ciel nordique qui s'assombrit, lève le regard vers la caméra; derrière lui, la Mer du Nord à vingt heures. Lily, son visage vivement éclairé par un soleil d'été, regarde vers, mais *juste sous*, la caméra; derrière elle, l'Océan Pacifique à huit heures. En un sens, Lockhart déploie certaines stratégies caractéristiques de la photographie allemande: la répétition, l'uniformité, la morphologie comparative. Mais son approche de la contre-présence l'entraîne dans une direction fort différente.

L'ajustement d'échelle minutieux entre modèle et bord de mer nous incite à lire la mer non comme arrière-plan séparé ou neutre, mais comme étant en continuité avec le visage et comme en faisant partie sur le plan émotif. L'infini de la mer et de l'océan se transmet à l'intérieur du visage, donnant de la subjectivité aux traits objectivés, par le biais d'une subjectivité qu'il n'est pas facile de définir ou de

or the Bechers. What cuts across the advertency and depletion of presence-based photography is a quite different force: narrative – and counternarrative. Where the Bechers and their school formalize counterpresence as the Systematic (identical formats, repetitions of situation and pose, geometric composition), Lockhart tells a story – or begins to. Jochen, his face evenly illuminated by the darkening northern sky, looks up at the camera; behind him, the North Sea at 8 P.M. Lily, her face brightly lit by a warmer sun, looks toward, but *just beneath*, the camera; behind her, the Pacific Ocean at 8 A.M. In a sense, Lockhart is deploying some of the signature strategies at work in German photography – repetition, uniformity, comparative morphology. But her spin on counterpresence takes it in a very different direction.

The careful adjustment of scale between sitter and seascape encourages us to read the sea not as a separate or neutral background, but as continuous with the face, and emotionally as part of it. The limitlessness of sea and ocean passes into the interior of the face, bringing subjectivity to the objectified features – though a subjectivity that cannot easily be defined or pinned down. Given the possibility – if you factor in the transatlantic time difference – that Lily and Jochen might conceivably be inhabiting the same real-time moment, the limitlessness of the sea obscurely connects with the idea of romantic love. Hence the difference in their eyes: Jochen looking directly toward us, Lily almost looking at us. That slight deflection in the angle of their eyes enormously intensifies the *possibility* of narrative here. If each were to look directly at the lens, they would exist only in their relation to *us*. We would be the apex of the triangle of looks; the figures would be equidistant from us. Lily's slight lowering of the eyes subtly shifts this interpersonal field: Lily is not quite there before us, something is held back, making her exist away from us, and away from Jochen, in a field of subjecthood that is both emphasized and veiled. To put this another way: if they both stared at the camera, they would both be third persons in the story of an omniscient narrator. Lockhart's agility here is almost undetectable, yet powerful in its effects. By veiling Lily's subjectivity, the figure escapes third personhood; she becomes a "you," a vocative agent; but a "you" that neither "I" (the viewer) not "he" (Jochen) can quite reach. Just as the narrative – of love, youth, separa-

cerner. Étant donné la possibilité, si l'on prend en compte le décalage de temps transatlantique, que Lily et Jochen puissent en théorie habiter le même moment de temps réel, l'infini de la mer nous met obscurément en contact avec une idée d'amour romantique. D'où la différence dans leurs yeux: Jochen qui regarde directement dans notre direction, Lily qui nous regarde presque. Cette légère déviation dans l'angle de leurs yeux intensifie énormément ici la *possibilité* d'un récit. Si chacun regardait directement la lentille, ils n'existeraient tous deux que dans leur relation à *nous*. Nous serions le sommet de ce triangle de regards; les figures nous seraient équidistantes. Le regard légèrement baissé de Lily déplace subtilement ce champ interpersonnel: Lily n'est pas tout à fait devant nous, quelque chose est retenu qui la fait exister loin de nous, et loin de Jochen, dans un champ de subjectivité qui est à la fois accentué et voilé. En d'autres termes: s'ils fixaient tous deux l'appareil photo, ils seraient tous deux de tierces personnes dans l'histoire d'un narrateur omniscient. La souplesse de Lockhart est presque indécelable, quoique puissante dans ses effets. En voilant la subjectivité de Lily, la figure échappe à l'état de troisième personne; elle devient un «tu», un agent vocatif; mais un «tu» que ni «je» (le spectateur) ni «il» (Jochen) ne peuvent tout à fait rejoindre. Au moment même où le récit – d'amour, de jeunesse, de séparation – apparaît, les photographies retiennent le récit ou le dissolvent.

De façon similaire, *Untitled* (1996) évoque puis disperse sa dimension narrative, quoique avec une tournure différente. Encore une fois, l'échelle interne est importante. L'intérieur domestique est juste assez grand, par rapport à la figure, pour qu'il compte non comme arrière-plan, mais comme participant à la figure; l'espace domestique fait partie de la subjectivité de la figure. Il s'agit d'un espace qui, à sa propre manière, est fort suggestif en termes de possibilité narrative. Les rideaux, fermés contre le jour, impliquent la solitude ou le secret. Alors que ces idées narratives passent à travers la figure, le fait que cette dernière se détourne du spectateur les amplifie dans le sens du mystère et de l'intrigue. La figure nous est non seulement connue que partiellement, mais elle s'évade activement de la connaissance que nous en avons. Ou prenez la table de verre, avec sa transparence et sa capacité de réflexion: ces éléments sont aussi organisés de

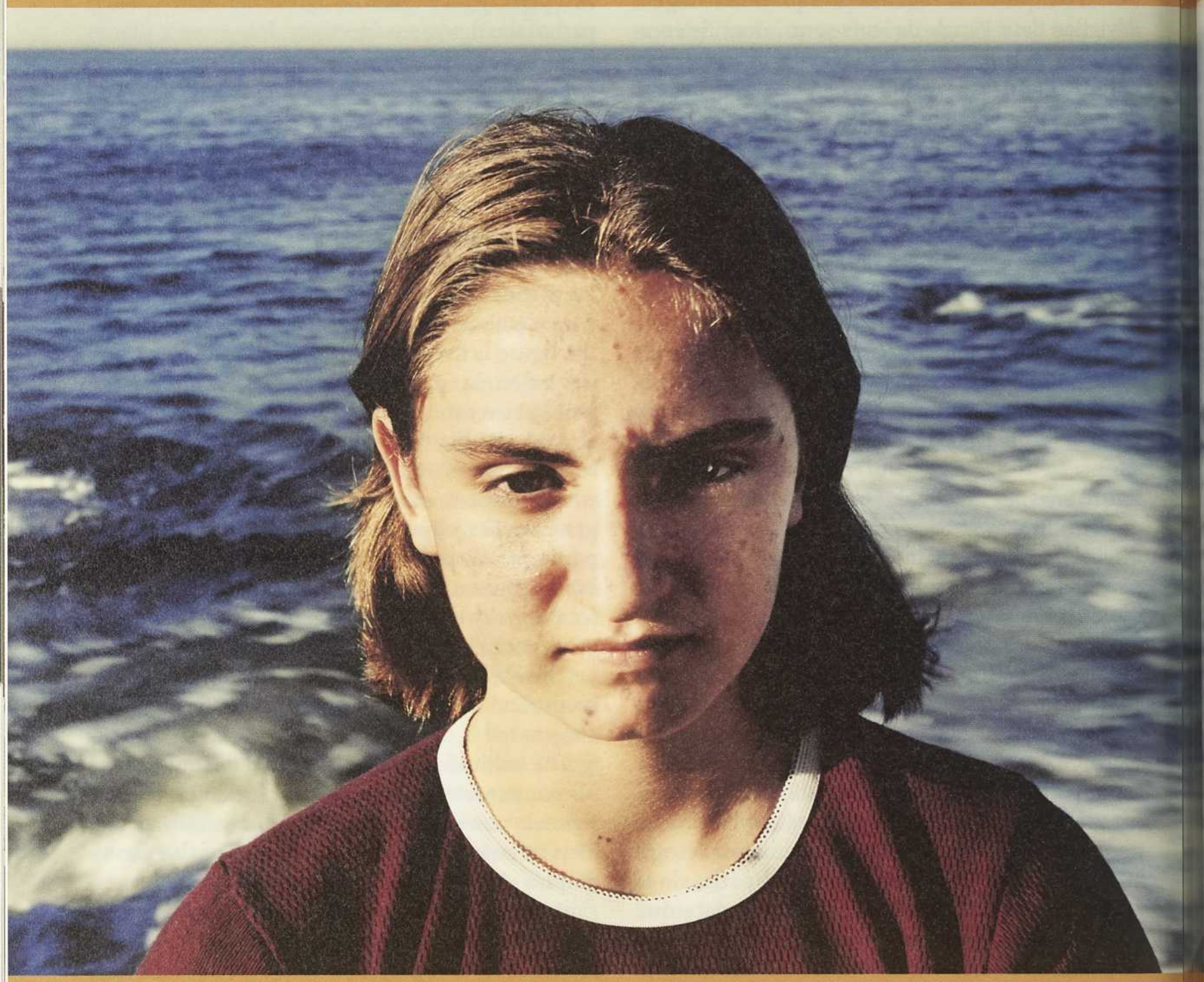
tion – emerges into view, the photographs hold the narrative back, or dissolve it.

Untitled, from 1996, similarly invokes and then disperses its narrative dimension, though with a different twist. Again, internal scale is important. The domestic interior is just large enough, relative to the figure, for it to count not as a background but as a participant within the figure; domestic space is part of the figure's subjectivity. It is a space that in its own way is highly suggestive, in terms of narrative possibility. The curtains, closed against daylight, imply seclusion or secrecy. As these narrative ideas pass into the figure, her turn away from the viewer amplifies them in the direction of mystery and intrigue. The figure is not just partially known to us, she actively escapes our knowledge of her. Or consider the glass table, with its transparency and reflectiveness: these, too, are made to connect with the figure (she partly appears through the glass); yet the figure is the opposite of transparent to us, and her reflection in the glass suggests a dimension of her that we cannot quite apprehend.

And yet this whole domestic environment in some sense frustrates the impulse to narrativize what it invokes, since it is also relatively bland and generic. The objects do not especially describe a particular owner, or social milieu, or history. The house appears, as it were, rented rather than dwelt in. Formally the photograph invites us to squeeze out of each object its quotient of narrative possibility, yet the objects themselves remain strangely ineloquent and evasive, as though there is exactly no story to tell.

The cultivation of enigma is not the only aspect of counterpresence here. What is striking is that the figure is carefully, one might say theatrically, posed. This at a single stroke blocks most of the photograph's claims to truth or presence. Yet the theatricality has a further consequence: it separates the actor from the role. As in Brecht: you do not see the fusion between figure and story, but instead a "disaggregation of the elements." Insofar as the scene is an *obvious* fiction, its only aspect of truth lies in the body of the actor (or model). What do we know of her? In a sense, everything: her physique, her exact position in the room, the details of her clothes and the shadows and reflections they cast. But we also know – nothing. A photograph that began its work on us looking like a *peripateia* – the moment in the drama when we sense both the events leading

PAGES SUIVANTES _ FOLLOWING PAGES: *LILY (APPROXIMATELY 8 AM, PACIFIC OCEAN), JOCHEN (APPROXIMATELY 8 PM, NORTH SEA)*, 1994, 2 ÉPREUVES CHROMOGÈNES ENCADRÉES _ 2 FRAMED CHROMOGENIC PRINTS, 31 x 41" CHACUNE _ EACH.



manière à créer un lien avec la figure (elle apparaît en partie sur le verre); pour nous toutefois, la figure est à l'opposé de la transparence et son reflet dans le verre suggère une dimension d'elle que nous ne sommes pas tout à fait en mesure de saisir.

Or, tout cet environnement domestique contre-carre, dans un certain sens, l'impulsion qu'il suscite de créer un récit puisqu'il est relativement terne et générique. Les objets ne décrivent pas précisément un propriétaire, un milieu social ou une histoire en particulier. La maison semble, en quelque sorte, louée plutôt qu'habitée. Sur le plan formel, la photographie nous invite à arracher à chacun de ces objets son quotient de potentiel narratif, mais les objets eux-mêmes demeurent étrangement dépourvus d'éloquence et évasifs, comme s'il n'y avait précisément aucune histoire à raconter.

La culture de l'énigme n'est pas ici le seul aspect de contre-présence. Ce qui est frappant, c'est que la figure est soigneusement, pour ne pas dire théâtralement, campée. Du coup, ceci neutralise toute revendication qu'aurait la photographie par rapport à la vérité ou à la présence. Cependant, cette théâtralité entraîne une autre conséquence: elle sépare l'acteur du rôle. Comme chez Brecht: on ne voit pas la fusion entre figure et histoire, mais plutôt un «effet d'étrangeté entre les éléments». En ce que la scène est une fiction *évidente*, son unique aspect de vérité réside dans le corps de l'actrice (ou modèle). Que sait-on d'elle? En un sens, tout: son physique, sa position exacte dans la pièce, les détails de ses vêtements ainsi que les ombres et reflets qu'ils projettent. Mais nous ne savons aussi... rien. Cette photographie, qui a commencé à agir sur nous à la manière d'une *péripétie* – le moment dans un drame où nous pressentons à la fois les événements qui ont conduit à la situation présente et l'aboutissement vers lequel ils tendent –, tourne court pour devenir un vide sémantique néanmoins fourmillant de détails. Des détails qui s'offrent à l'attention pour être explorés et savourés – on continue à regarder bien après que le récit mi-émergent se soit estompé et ait disparu. La structure de l'image, avec sa composition interne complexe et son jeu de textures (vêtements, moquette, rideaux), de lumière (directe, indirecte, réfléchie) et de couleur, est entièrement conçue pour susciter l'attention et la récompenser, bien après le moment de disparition du récit. Il s'agit toutefois d'une attention qui n'est plus liée à un quelconque cadre généralisateur plus vaste, qu'il

up to the present, and the outcome they point toward – peters out into a semantic blank which, nonetheless, abounds with details. Details for attention to explore and savour – you continue to look, long after the half-emergent narrative has receded and faded. The whole structure of the image, with its complex internal design and its play with textures (clothing, carpet, curtain), light (direct, indirect, reflected), and colour – is designed to encourage and to reward attention well past the moment of narrative fade-out. Yet it is attention no longer tied to any larger generalizing framework, either of documentary or of storytelling. Attention becomes dispersed or morcelized, following random, unplanned routes across the image, in an æsthetic of disaggregated points no longer held by the binding power of the unified gaze, or action.

Lockhart's recent series of photographs, *Aripuanã River Region: Interview Locations/Family Photographs* (1999), pushes still further this mode of knowing that eventually breaks into a field of scattered, nescient points of visual fascination. It is a series that involves the whole tortuous history of the West's attempt to understand the world outside itself. Accompanying the anthropologist Ligia Simonian on her fieldwork in the Amazon region of Brazil, Lockhart traveled by river for seventeen days. The party would stop at different villages, where the anthropologist would interview one or more families, with Lockhart and her cameraman standing in. Each work in the series consists of one or more photographs of locations in which the interviews took place, combined with family photographs belonging to those interviewed, which have been rephotographed by Lockhart.

The interview rooms are the key site of the inter-cultural encounter – but Lockhart shows them *afterwards*, when both the anthropologist and the "informants" have left. From one point of view, every detail we see harbours potential knowledge of the interviewed families and their culture. Even we, nonanthropological, viewers can find a whole implied social milieu in these now deserted spaces: an economy built (even here) on the desire for material affluence (advertisements for cars and clothes); a sense of region (local newspapers) that nevertheless places itself within a nation, and the world at large ("*Brasil/Copa do Mundo*"); structures of gender (male sports, female fashion), family life (the photograph of the couple), and religion. And yet the

Untitled, 1996, épreuve chromogène _ chromogenic print, 51 x 40".

soit documentaire ou narratif. L'attention se disperse et se parcellise, suivant des parcours aléatoires, non planifiés, à travers l'image, dans une esthétique de points distanciés qui ne sont plus retenus par le pouvoir cohésif du regard unifié ou de l'action.

La récente série de photographies de Lockhart, intitulée *Aripuanã River Region: Interview Locations/ Family Photographs* (1999), pousse encore plus avant ce mode de connaissance qui, éventuellement, éclate en un champ de points de fascination visuelle épars, aveugles. Cette série implique toute l'histoire retorse que constitue la tentative de l'Occident de comprendre le monde qui lui est extérieur. Accompagnant l'anthropologue Ligia Simonian lors de ses recherches sur le terrain dans la région de l'Amazone au Brésil, Lockhart a voyagé sur le fleuve pendant dix-sept jours. L'équipée s'arrêtait dans différents villages où l'anthropologue interviewait une ou quelques familles, en présence de Lockhart et de son cameraman. Chaque œuvre dans la série est composée d'une photographie ou plus des lieux où se sont déroulées les interviews, combinées à des photographies de famille appartenant aux interviewés, lesquelles Lockhart a re-photographiées.

Les pièces où se sont tenues les interviews sont les lieux clés de cette rencontre interculturelle, mais Lockhart les montre *après*, quand l'anthropologue et les « informateurs » les ont quittées. D'un point de vue, chaque détail que nous voyons abrite un savoir potentiel quant aux familles interviewées et à leur culture. Même nous, spectateurs non anthropologues, pouvons trouver tout un milieu social sous-entendu dans ces espaces maintenant déserts : une économie construite (même ici) sur le désir d'une affluence matérielle (publicités d'autos et de vêtements); un sentiment régional (journaux locaux) qui néanmoins se situe à l'intérieur d'une nation et du monde en général (« *Brasil/Copa do Mundo* »); des structures sexuelles (sports masculins, mode féminine), familiales (la photographie du couple) et religieuses. Cependant, l'absence de sujets humains confère à tout ceci une ambiance inquiétante : tout ce que nous avons, ce sont des espaces dont l'intelligibilité dépend de la familiarité et de l'usage d'individus qui maintenant ne sont plus là, ne laissant derrière eux que ces indices mystérieux, pompéiens, dans un champ visuel fait, tel un collage, de fragments et de débris qui reflètent fidèlement ou non la personnalité et la vie intérieure de ces familles maintenant disparues.

absence of human subjects gives all of this an eerie atmosphere: all we have are spaces whose intelligibility depends on familiarity and use by individuals who have now vanished, leaving behind only these mysterious, Pompeian clues, in a visual field collaged from fragments and scraps that may or may not accurately reflect the personality and inner life of the now departed families.

Dispersal of vision and attention is as central to Lockhart's cinema as it is to her photography. Consider, for example, *Goshogaoka* (1997). At first sight it seems as though every aspect of the action (based initially on basketball practice routines) is drilled and controlled. The gaze through which the action is filtered, too, entirely subdues the space it monitors: symmetrical, centred, motionless, all-seeing. And yet as you watch the work over time this sense of a heavily choreographed field of vision gradually gives way to the opposite impression: a world of chance, occasionalism and microvariation.

Goshogaoka opens on to a mode of vision defined by its exceptional lucidity. In part the herald of this is the red theatre curtain before which everything transpires as though on stage. As in the Baroque, the curtain signals that everything you see is being advertently turned toward you, with nothing hidden or held in reserve. And in part the clarity with which you are able to see the figures is the result of a space as symmetrical and as deep as in Brunelleschi's experimental demonstrations of geometrical perspective. The athletes follow the vectors of the boxlike stage, moving around its four sides or filing along its central axis. The conditions of the gaze (absolute visibility and calibration) govern or *produce* the bodies they survey, bodies that make constant reference to the great forms of geometry: cube, circle, semicircle, ellipse. In Plato a circle traced by the hand, is, in this sublunary world, a mere approximation, bent out of true form by accident and hazard; only in the realm of the Forms can the circle exist without variation, as a pure idea. Vision here is like the realm of Forms. If in any of the film's ten-minute sections the camera were to change position, you would be in a sublunary place, of relative

Interview Locations/Family Photographs
Interview Location: Survey of the Aripuanã River Region
Santa Helena Community, Boca do Juma River, Brazil
Interview Subject: Maria Francisca de Jesus
Anthropologist: Ligia Simonian, 1999, une épreuve argentique encadrée _ one framed gelatin silver print, 32 x 26.75".

Amazonino
GOVERNADOR
25
AMAZONAS
FORTE
SENADOR 15

La dispersion de la vision et de l'attention est au cœur du cinéma de Lockhart, comme elle l'est dans sa photographie. Considérez par exemple *Goshogaoka* (1997). À première vue, on a l'impression que tous les aspects de l'action (au départ, faite à partir d'exercices de base de basket-ball) sont répétés et contrôlés. Le regard à travers lequel l'action est filtrée subjugue, lui aussi, l'espace qu'il surveille: symétrique, centré, immobile, rien ne lui échappe. Toutefois, à regarder l'œuvre à plusieurs reprises, ce sentiment d'un champ de vision lourdement chorégraphié fait place à l'impression contraire: un monde de hasard, d'intermittences et de microvariations.

Goshogaoka s'ouvre sur un monde de vision que définit sa lucidité exceptionnelle. Le rideau de scène rouge, devant lequel tout se produit comme au théâtre, en est en partie l'emblème. Comme au baroque, le rideau indique que tout ce que voyez est tourné vers vous par advertance, et que rien n'est occulté ou retenu. Et la clarté avec laquelle vous pouvez voir les figures résulte partiellement d'un espace aussi symétrique et profond que dans les démonstrations expérimentales en perspective géométrique de Brunelleschi. Les athlètes suivent les vecteurs de la scène qui ressemble à une boîte, se déplaçant le long de ses quatre côtés ou enfilant son axe central. Les conditions du regard (visibilité et calibrage absolus) régissent ou *produisent* les corps qu'elles inspectent, des corps qui font constamment référence aux principales formes géométriques: le cube, le cercle, le demi-cercle, l'ellipse. Chez Platon, un cercle tracé par la main n'est, dans ce monde sublunaire, qu'une approximation, détournée de sa vraie forme par l'accident et le hasard; ce n'est que dans le royaume des Formes que le cercle peut exister sans variation, en tant qu'idée pure. La vision est ici dans le royaume des Formes. Si, dans n'importe quelle des sections de dix minutes du film, la caméra changeait de position, vous seriez dans un espace sublunaire de points de vue relatifs et d'angles contingents. Mais la caméra platonique de Lockhart ne change jamais de position: elle est définitive, idéale.

Il est, en fait, inhabituel de faire l'expérience d'une profondeur de champ ainsi soutenue au cinéma. Dans le cinéma narratif, la caméra saute d'un point à l'autre; comme on le sait, l'effet de cohérence spatiale en cinéma provient du travail du public qui suture des prises de vue disparates en un

vantage-points and contingent angles. But Lockhart's Platonic camera never changes position: it is definitive, ideal.

It is in fact unusual in cinema to experience such sustained depth of field. In narrative film the camera jumps from point to point; as we know, the film's effect of spatial coherence comes about through the audience's work of suturing disparate shots into an artificial continuum, largely propelled by plot: it is a story – and character-based space rather than a phenomenological one. *Goshogaoka*'s unmoving camera prevents the emergence of this familiar, fictionalized space. Again, in narrative cinema, space tends to be produced by the figures: the actors generate their surrounding space through their movements – we never think of them in Euclidean terms, like fish in a tank. The body of the actor radiates a surround for itself almost as a halo or aura. With *Goshogaoka* this principle in inverted: space comes before figure; it is a primary ground across which the figures pass as transients, as qualifications of the depth of field or as incidents placed within it. In narrative cinema we tend not to see "past" the figure to a separate or containing ground. In *Goshogaoka*, by contrast, we always see past the athletes into the deep space containing them; we can *only* see past them, for they never appear directly. As a result, the audience has an unprecedented knowledge of exactly where the figures stand, or move, in space: the figures are constantly calibrated against the surfaces of floor and walls. Since these are the surfaces that mark the boundaries of the camera's vision, the figures are entirely caught or captured by the gaze, regulated by it and in a sense engendered by it. The athletes cannot easily draw attention away from their containing matrix toward themselves, as independent centres; and their trajectories through space follow vectors and curves that are derived or deduced principally from the frame that holds them.

As with the gaze, so with the bodies. In basketball itself the field of forces shifts drastically from moment to moment, but *Goshogaoka* does not show the actual game, only tightly drilled practice sessions. The girls go through their paces in unison, as a cohort, passing from one precision formation to the next in a carefully rehearsed display of movements, each of which has been absorbed uniformly into the body through repetition. Call and response: the team leader rhythmically declaims a phrase, the group repeats it back in the same, sutra-chanting

continuum artificiel, en grande partie propulsé par l'intrigue : il s'agit d'un espace qui s'appuie sur le récit et les personnages plutôt que d'un espace phénoménologique. La caméra immobile de *Goshogaoka* empêche l'émergence de cet espace fictionnel familier. Encore une fois, en cinéma narratif, l'espace tend à être produit par les figures : les acteurs génèrent leur espace environnant par leurs mouvements; nous ne pensons jamais à eux en termes euclidiens, comme des poissons dans un aquarium. Le corps de l'acteur irradie un encadrement pour lui-même presque à la manière d'une auréole ou d'un aura. Dans *Goshogaoka*, le principe est inversé : l'espace vient avant la figure; c'est un plan fondamental que les figures traversent en tant que passagers, en tant que conditions de la profondeur de champ incidents placés à l'intérieur. Dans le cinéma narratif, on n'a pas tendance à voir « au delà » de la figure jusqu'à un plan séparé ou contenu. Dans *Goshogaoka*, à l'opposé, on voit toujours au delà des athlètes jusque dans l'espace profond qui les contient; on peut voir *uniquement* au delà d'eux, puisqu'ils n'apparaissent jamais directement. En conséquence, le public a une connaissance sans précédent du lieu où les figures se tiennent ou se déplacent dans l'espace : les figures sont constamment calibrées contre les surfaces du plancher et des murs. Puisque ces surfaces marquent les limites de la vision de la caméra, les figures sont complètement prises ou capturées par le regard, régies par lui et, en un sens, générées par lui. Les athlètes ne peuvent pas facilement détourner l'attention de la matrice qui les contient vers eux-mêmes, en tant que centres indépendants; et leurs trajectoires dans l'espace suivent des vecteurs et des courbes qui dérivent ou sont déduites principalement du cadre qui les contient.

Il en va des corps comme du regard. Au basketball, les champs de force changent radicalement d'un moment à l'autre, mais *Goshogaoka* ne montre pas le match comme tel, seulement des sessions de pratiques très serrées. Les filles exécutent leurs mouvements à l'unisson, comme une cohorte, passant d'une formation de précision à la suivante dans un étalage soigneusement répété de mouvements dont chacun a été absorbé de façon uniforme par le corps à travers la répétition. Action et réaction : le chef d'équipe déclame une phrase de façon rythmique, le groupe la répète dans le même rythme qui ressemble à un chant de sutra. Des corps, donc, revendiqués par la discipline, une disrhythm. Bodies claimed, then, by disciplinarity, a disciplinarity based on enjoining subjects to internalize deeply inside their musculature the protocols of a micromanaged cultural pedagogy.

And yet before long this is not what you find yourself attending to: *Goshogaoka* insidiously deflects attention *away* from its Platonic choreography of gaze and movement. Perhaps the shift can best be described in terms of a "holding pattern" within attention. Precisely because the movements are so geometric (that is, predictable), while part of the mind continues to take in the global ensemble another part of the mind is able to diverge, and attend instead to where the pattern is *broken*. An individual figure is suddenly seen as moving *rubato*, with particular movements speeded up or slowed down relative to the pattern of the group overall. A whole art of timing swims into view, in which synchronized movement is obtained only if each figure plays with different speeds, slowing down to give the others time to catch the ball, speeding to meet it, overextending here, underextending there, in order to keep the ball in play. Still with one eye on the perceptual holding pattern, viewing begins to open on to kinetic principles very different from those visible at the "upper" or official level of the choreography, with its grand geometries and sweeping lines.

Like minimalist music, the film plays up the power of repetition mainly to reveal micro-variations that stand out as minute deviations and swerves against the background of constancy. By degrees, variation gains ground. In the latter section of Lockhart's film there is a fascinating sequence when the girls are executing an especially intricate group manoeuvre: each athlete runs from a corner of the court to the centre, then throws the ball to the player in the next corner, who in turn speeds toward the centre of the court and throws it to the next corner, and so on. Surprisingly, the girls manage to maintain the overall geometric form, of corner to centre in rotation. But only just; they have to sweat to do it, and the timing is fiendish. Where earlier in the film you saw the massed forces of geometrical and pedagogical repetition, now it seems miraculous that any kind of regularity can emerge at all.

Goshogaoka travels in an unbroken line from Plato to Heraclitus: from fixed and ideal forms to forms that hold together dynamically, like a standing wave. The impression of Form is effected only

cipline qui s'appuie sur le fait de prescrire à des sujets d'assimiler profondément dans leur musculature les protocoles d'une pédagogie culturelle micro-gérée.

Toutefois, votre attention bientôt se porte ailleurs: *Goshogaoka* la détourne insidieusement *loin* de sa chorégraphie platonique du regard et du mouvement. On peut sans doute décrire ce changement en termes de «motif de fixation» au sein même de l'attention. Précisément parce que les mouvements sont si géométriques (c'est-à-dire prévisibles), une partie de l'esprit continue à absorber l'ensemble alors qu'une autre est capable de diverger et de s'occuper plutôt du lieu où le motif est *brisé*. Une figure individuelle est soudainement perçue comme un *rubato* mobile, avec certains mouvements qui sont accélérés ou ralentis en comparaison du motif d'ensemble. Tout un art du rythme s'offre à la vision, dans lequel le mouvement synchronisé est obtenu seulement si chaque figure joue avec des vitesses différentes, ralentissant pour donner le temps aux autres d'attraper la balle, accélérant pour la rejoindre, s'étirant ici, se repliant là, de façon à maintenir la balle en jeu. Avec un œil toujours sur le motif de fixation perceptif, la vision commence à s'ouvrir à des principes cinétiques très différents de ceux qui sont visibles au niveau «plus élevé» ou officiel de la chorégraphie avec sa géométrie grandiose et ses lignes somptueuses.

Comme dans la musique minimaliste, le film insiste sur le pouvoir de la répétition principalement pour révéler des micro-variations qui se détachent comme d'infimes déviations et écarts contre une toile de fond de constance. Graduellement, les variations gagnent du terrain. Dans la dernière section du film de Lockhart, il y a une séquence fascinante où les filles exécutent une manœuvre de groupe particulièrement complexe: chaque athlète court d'un coin du terrain vers le centre puis lance la balle à la joueuse dans le coin suivant, qui à son tour accélère vers le centre du terrain et lance la balle dans le coin suivant, et ainsi de suite. De façon étonnante, les filles arrivent à maintenir la forme géométrique d'ensemble – du coin au centre en rotation. Mais à peine; elles doivent suer pour y arriver et le rythme est diabolique. Alors que plus tôt dans le film, on voyait les forces regroupées d'une répétition géométrique et pédagogique, il semble maintenant miraculeux qu'une forme de régularité quelconque puisse même émerger.

from a welter of microscopic swerves. Perceptually, the holding pattern that measured variation against the primary ground of repetition slowly goes into reverse. The great, concerted forms of movement (in the figures) and attention (in the audience) break up into a mosaic of individual particles, tesseræ of movement-attention. As the figures move faster, and as you try to follow their swerves and impromptus at the micro-level, the holding pattern becomes harder and harder to keep going. In the field of *quickened* attention that *Goshogaoka* brings into being, a race is on between the rapidity of the athletes' movements and the viewer's ability to follow their intelligibility. The middle sections of the film involve acceleration all round. How fast can each athlete adjust to the unpredictable, small-scale events that unfold in the seething underside of gross or macro movement? How quickly can the viewer dart between the tesseræ that punctuate and disperse attention's holding powers? Then, in the slower-paced, less hectic final sections of the film, attention has a different challenge: within movements that are more continuous and predictable, to see the variations and nuances that complicate the choreography at the "micro"-level.

Goshogaoka opens up a territory of attention that Lockhart may be among the first to explore: not the massive, molar forms of the gaze, but rather its underbelly, the swarm of micro-movements of attention that sustain the gaze's dominant forms only contingently and from moment to moment. An anti-gaze, then. The gaze pushed to catastrophe, its overthrow unbinding attention from the gross and stultifying forms that otherwise rule over it.

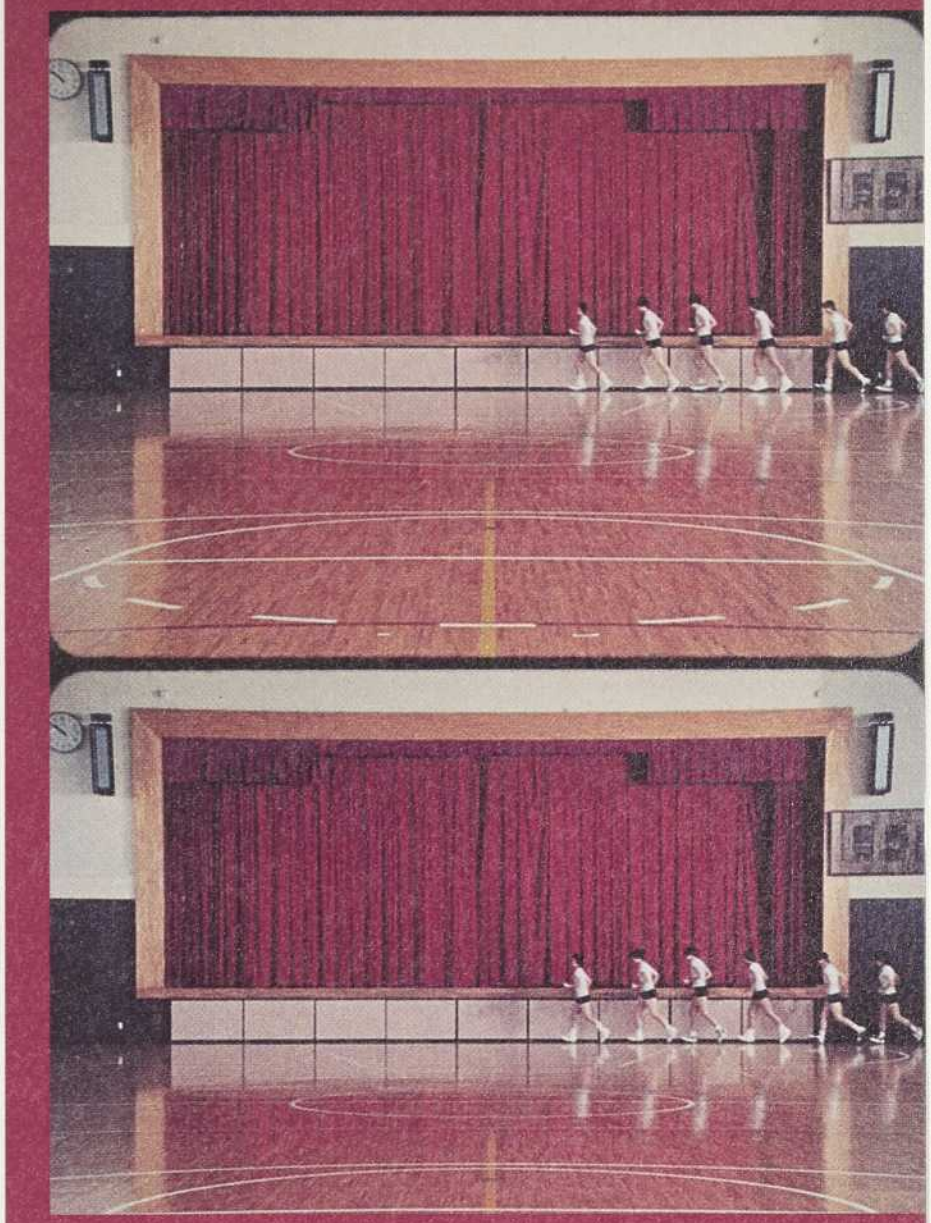
In many ways Lockhart's latest film work, *Teatro Amazonas* (1999), extends what I have sketched here as *Goshogaoka*'s principal strategy: an initial state of massed presence of people and attention – the people of Manaus in Brazil, gathered together in their city's legendary opera house – that gradually, over thirty minutes, disperses into randomness, disaggregation, and the circumstantial. With this, a difference from the earlier work: now Lockhart mobilizes her strategy, surprisingly, across the discourse of the sublime.

It is very much a work about the gaze or, more exactly, the encounter between the gaze's two sides, us and them. The audience has accepted the artist's invitation to attend a concert – the first performance of a choral work by American minimalist composer

Goshogaoka voyage en ligne continue de Platon à Héraclite : partant de formes fixes et idéales pour aller vers des formes qui se tiennent ensemble de façon dynamique, comme une vague permanente. L'impression de Forme est rendue seulement à partir d'écarts microscopiques. Sur le plan perceptif, le motif de fixation qui mesurait les variations contre le fond principal de répétition fait lentement marche arrière. Les grandes formes concertées de mouvement (chez les figures) et d'attention (chez le public) éclatent en une mosaïque de particules individuelles, des tesselles de mouvement-attention. Alors que les figures se déplacent plus rapidement et que vous essayez de suivre leurs écarts et leurs impromptus au plan micro, le motif de fixation devient de plus en plus difficile à poursuivre. Dans le champ d'attention *accélérée* que *Goshogaoka* fait naître, une course s'installe entre la rapidité des mouvements des athlètes et la capacité du spectateur de suivre leur intelligibilité. Les sections du milieu du film comportent de l'accélération d'un bout à l'autre. À quelle vitesse chaque athlète peut-elle s'ajuster aux imprévisibles événements de petite échelle qui se déploient dans les dessous effervescents du mouvement général et micro ? À quelle rapidité le spectateur peut-il s'élancer entre les tesselles qui ponctuent et dispersent les pouvoirs de fixation de l'attention ? Puis, dans les sections finales au rythme plus lent, moins trépidant, de la fin du film, l'attention fait face à un nouveau défi : à l'intérieur de mouvements qui sont plus continus et prévisibles, il s'agit de voir des variations et des nuances qui complexifient la chorégraphie au plan « micro ».

Goshogaoka inaugure un territoire d'attention que Lockhart est peut-être un des premières à exploiter : non pas les formes massives, molaires du regard, mais son dessous, le fourmillement de micro-mouvements d'attention qui maintiennent les formes dominantes du regard uniquement de façon contingente et d'un instant à l'autre. Donc, un anti-regard. Le regard poussé à la catastrophe, son renversement détachant l'attention des formes générales et abrutissantes qui autrement la régissent.

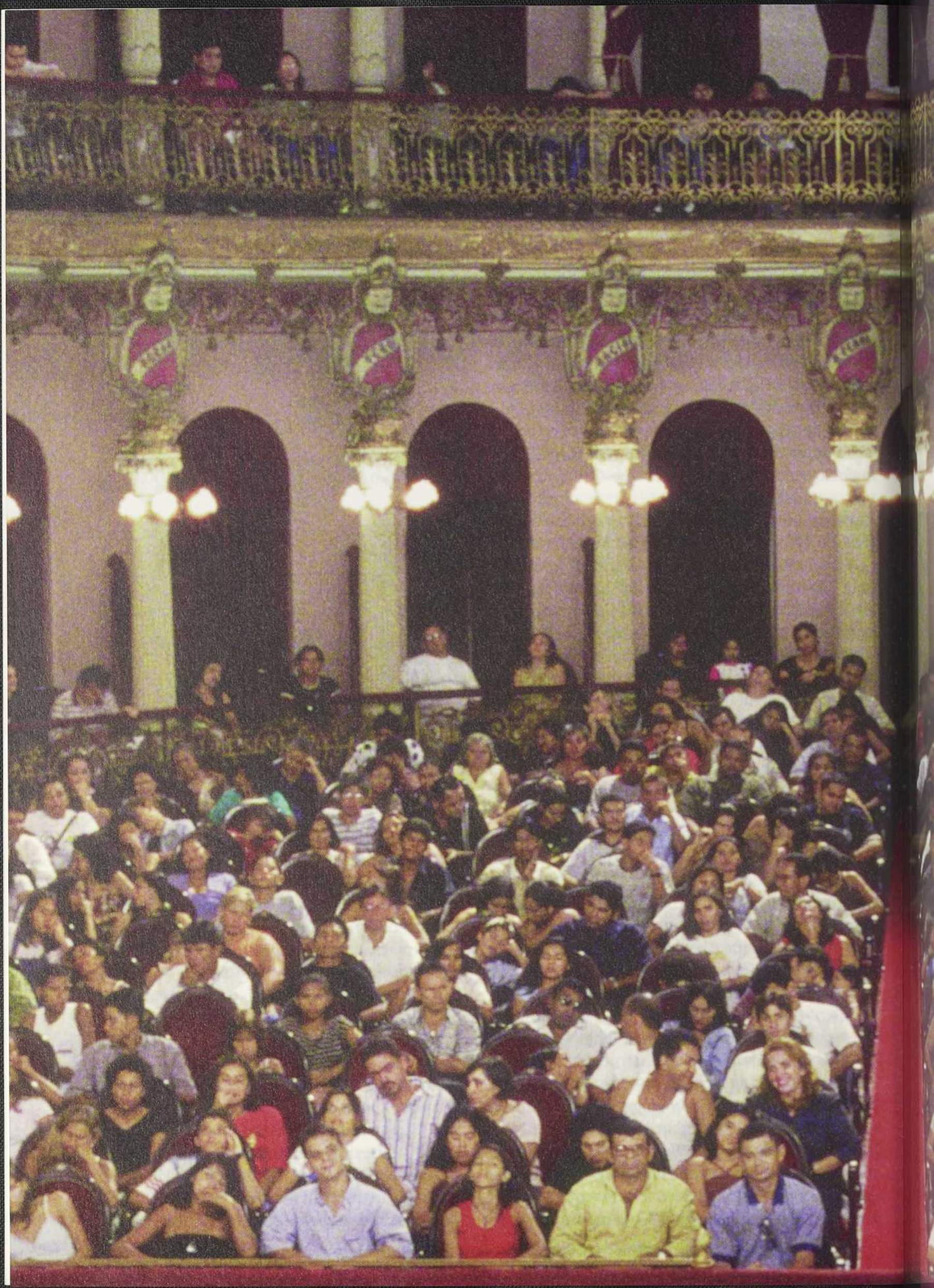
De plusieurs façons, le dernier film de Lockhart, *Teatro Amazonas* (1999), prolonge ce que j'ai esquissé ici comme étant la principale stratégie de *Goshogaoka* : un état initial de présence regroupée de gens et d'attention – les gens de Manaus au Brésil, réunis dans l'opéra légendaire de leur ville – qui progressivement, dans une période de trente minutes, se

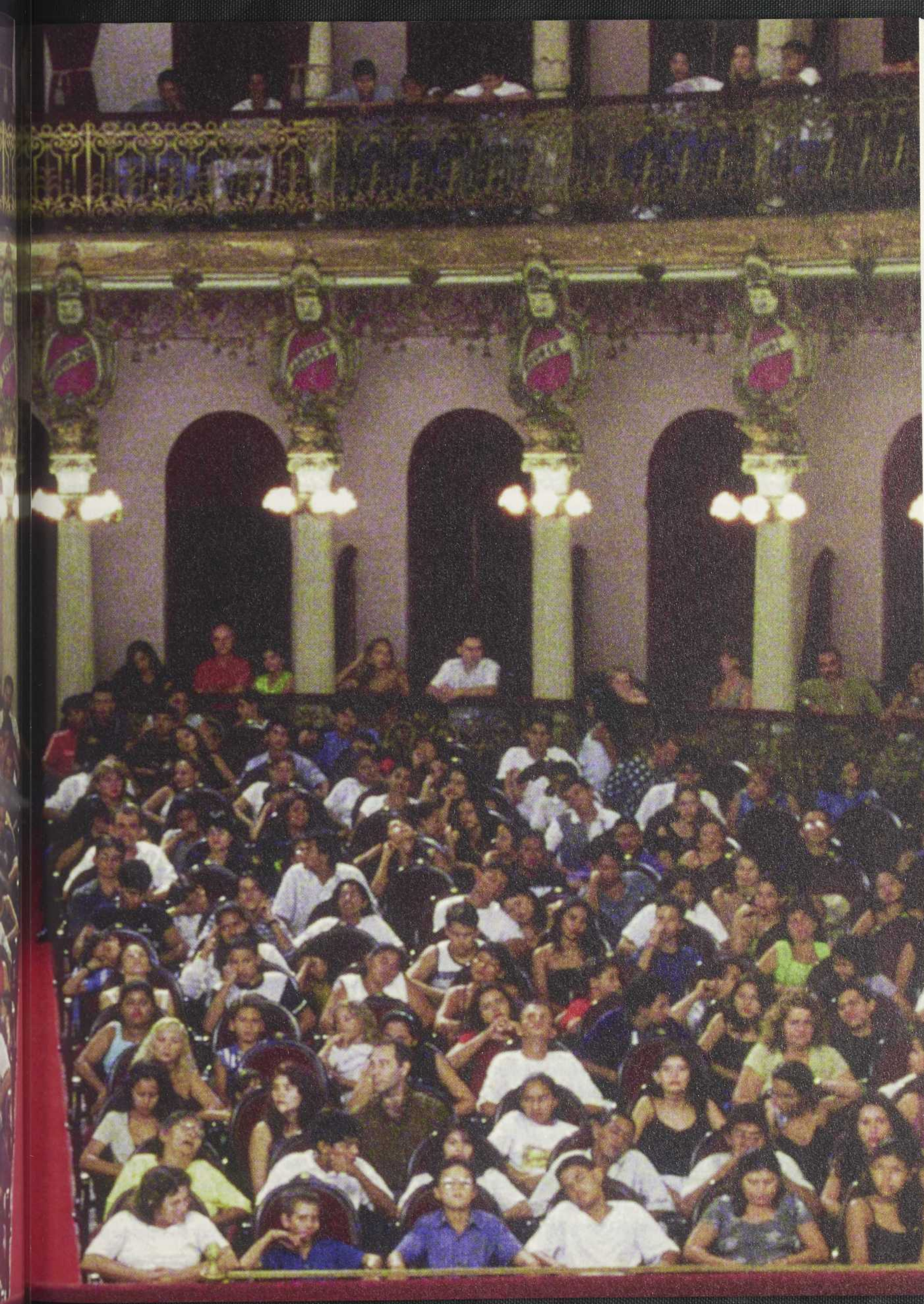


Goshogaoka, 1997, photo de film _ film still, film sonore 16 mm en couleur _ 16 mm colour/sound film, 63 min.

Becky Allen. In a sense they might be a typically bourgeois audience, that is, a congeries of individuals who have come to the theatre for an individual æsthetic experience, with little or no reference to communality or collectivity. But in fact each audience member is the representative of a particular neighborhood or *barrio* within the city (Lockhart and the demographer Djalma Nogueira worked from census figures to ensure fair proportional representation for each district). When they come to *this* theatre, like theatre-goers in ancient Athens, or in Rousseau or Brecht, they surrender their individualism at the door and enter the hall as citizens, members of a *polis*. In Greek, the word *theatron* means "gaze": a theatre is an architectural device for converting the myriad acts of attention of a diverse population into a single, focused beam. Which is what we, the film's audience, now confront: the massed

Pages suivantes _ Following pages: *Teatro Amazonas*, 1999, photo de film _ film still, film 35 mm en couleur _ 35 mm film, colour/Dolby SR sound.





disperse en aléatoire, en distanciation et en circonstanciel. Avec une petite différence par rapport à l'œuvre précédente: étonnamment, Lockhart mobilise maintenant sa stratégie dans le discours du sublime.

Cette œuvre a beaucoup à voir avec le regard ou, plus précisément, avec la rencontre entre les deux côtés du regard: eux et nous. L'auditoire a accepté l'invitation de l'artiste à assister à un concert, soit la première représentation d'une œuvre pour chœur de la compositrice minimaliste américaine, Becky Allen. En un sens, ils pourraient composer un auditoire typiquement bourgeois, c'est-à-dire une agrégation d'individus venus au théâtre pour une expérience esthétique individuelle, avec peu ou pas de référence à la communauté ou la collectivité. Mais, en fait, chaque spectateur est représentatif d'un quartier ou *barrio* précis de la ville (Lockhart et la démographe Djalma Nogueira ont travaillé à partir de données de recensement pour obtenir une représentation proportionnelle équitable de chaque district). Quand ils se présentent dans ce théâtre, comme les amateurs de théâtre de l'Athènes antique, ou chez Rousseau ou Brecht, ils abandonnent leur individualité à la porte et entrent dans la salle en tant que citoyens, que membres d'une *polis*. En grec, le mot *theatron* signifie «regard»: un théâtre est un dispositif architectural qui sert à convertir les innombrables actes d'attention d'une population variée en un faisceau unique et focalisé. Ce à quoi nous, l'auditoire du film, sommes confrontés: le regard regroupé et concentré d'un groupe social totalement inconnu, ciblé à l'unisson en notre direction, du moins celle de notre émissaire sur scène, la caméra.

Quant à nous, il est probablement impossible de penser à cet auditoire sans prendre conscience (et peut-être sans y sombrer) des discours sur le néocolonialisme et l'exotisme. La métropole, avec sa réserve abondante de capital culturel et concret, regarde vers la périphérie dans toute sa pauvreté relative. Assurément, dans cet auditoire coloré qui s'évente dans la chaleur et l'humidité de cette ville dans la jungle, on sent une certaine essence romantique de «brésilitude». Deux regards, local et global, s'imbriquent avec rien – aucun objet intermédiaire – entre eux.

Ce qui complique la situation visuelle de *Teatro Amazonas*, c'est la musique: la collaboration entre la cinéaste et la compositrice est d'une extraordinaire finesse. L'œuvre débute avec un formidable

and concentrated gaze of an utterly unfamiliar social group, targeted in unison if not on ourselves, then on our delegate on stage, the camera.

For our part, it may be impossible to look back at this audience without becoming aware of (and perhaps engulfed by) discourses of neocolonialism and exoticism. The metropolis, with its copious supply of cultural and actual capital, looks out at the periphery, in all of its relative poverty. Surely, in this colorful audience, fanning itself in the heat and humidity of the jungle city, one senses some romantic essence of Brazil-ness. Two gazes, local and global, interlock with nothing – no intervening object – between them.

What complicates the visual situation in *Teatro Amazonas* is the music: the collaboration between filmmaker and composer is one of extraordinary finesse. The work opens with a tremendous atonal chord, the voices of twelve independent vocal groups of five voices each combining in a single massed choir. The sounding of this chord unites the assembled audience into its collective, *polis* condition. Though all you are looking at is an audience listening to music, it is hard not to feel that this music expresses its audience, in its audience-being, its civic or communal unison; that this sublime and immense chord, somewhat suggestive of outer space, and made up of numberless individual strands that the chord gathers up and harmonizes, gives voice to utopian social harmony, like the *Ode to Joy*. Then gradually, over the next twenty-four minutes, the collective chord imperceptibly diminishes; one by one, at a precise and constant interval, a single voice from one of the twelve vocal groups falls silent. As this happens, the impression of a limitless spirit of humanity gives way to smaller and smaller groupings, within which individual voices now emerge distinctly. At the same time, more and more of the ambient sounds in the theatre can now be heard.

As with *Goshogaoka*, the initial impression of order and immobility (the symmetry of the theatrical frame, the grid of the seats) becomes less engaging than the small-scale incidents that are constantly breaking out all over the theatre. They are quite minute events, and under normal circumstances would probably fall far below the threshold of attention. But as viewing becomes more and more absorbed in the work, small-scale events loom large. The holding pattern sets in: while still scanning the hall as a totality, attention singles out an

accord atonal, les voix des douze groupes vocaux indépendants composés de cinq voix chacun se combinant en une seule chorale. Le son de cet accord unit l'auditoire rassemblée à sa condition collective de *polis*. Bien qu'on soit tout simplement en train de regarder un auditoire qui écoute de la musique, il est difficile de ne pas ressentir que cette musique exprime son auditoire, son être-auditoire, son unisson civique ou communautaire; que cet accord sublime et immense, évoquant quelque peu le cosmos et fait d'innombrables fils individuels réunis et harmonisés par cet accord, donne voix à une harmonie sociale utopique, comme l'*Hymne à la joie*. Puis, graduellement, au cours des prochaines vingt-quatre minutes, l'accord collectif diminue de façon imperceptible; une à une, à intervalles précis et constants, une voix unique d'un des douze groupes vocaux devient silencieuse. Pendant que cela se produit, l'impression d'un esprit infini d'humanité cède la voie à des regroupements de plus en plus petits au sein desquels chaque voix individuelle émerge maintenant distinctement. En même temps, les sons ambiants du théâtre deviennent progressivement plus audibles.

Comme dans *Goshogaoka*, l'impression initiale d'ordre et d'immobilité (la symétrie du cadre théâtral, la grille des fauteuils) devient moins prenante que les incidents à petite échelle qui n'arrêtent pas de se produire partout dans le théâtre. Il s'agit d'événements vraiment minuscules et, dans des circonstances normales, ils se situeraient bien en deçà du seuil d'attention. Mais, alors qu'on est de plus en plus absorbé par l'œuvre, les événements à petite échelle apparaissent très clairement. Le motif de fixation s'installe: quoique parcourant la salle dans son entièreté, l'attention distingue un couple d'amoureux ici, une petite famille là; quelqu'un se détourne pour saluer de la main un ami ou une connaissance; une femme s'évente le visage; d'autres sont languissants, envoûtés ou distraits. On commence surtout à remarquer la grande diversité de types physiques et d'états sociaux à l'intérieur de ce groupe apparemment homogène.

Après vingt-quatre minutes, la musique s'arrête pour être remplacée par les bruits de fond de la salle : craquements, cognements, toussotements, murmures, circulation au loin, rires étouffés. On pourrait s'attendre à ce que l'effet produit en soit un de *bathos*, une chute des sommets d'une humanité unie à la tiédeur de la réalité de bas niveau. Aussi

amorous couple here, a family cluster there; someone looks round in their seat to wave at a friend or acquaintance; another fans her face; still others are languid, or rapt, or distracted. You begin mostly to see the enormous diversity of physical types and social estates within this homogeneous-seeming group.

After twenty-four minutes the music stops, its place taken by the incidental sounds in the hall: creakings, knocks, coughs, whispers, distant traffic, muffled laughter. One might expect the effect would be one of bathos, a fall from the heights of humanity-as-one-spirit to the tedium of low-plane reality. Strangely enough, this is far from the case. Somehow the feeling of heightened significance that is expressed by the score persists as a kind of afterimage, even when the music has diminished or ceased altogether. The most surprising trope in *Teatro Amazonas* is that the affect of the sublime – of the limitless value of each and every human life – carries over into the banality of local circumstance, and illuminates it. Through a kind of tragicomic displacement, the light of aspiration and utopia – the dignity of each individual life, under the ægis of humanity – colours the creakings, the coughs, the general return to normal existence, with an unexpected afterglow. The final section of the work is extraordinary in the capaciousness – emotional, psychic and social – with which the film is able to embrace the heights and the depths, from the utopian image of common life (a solemn civic image, like the Parthenon's Panathenaic frieze) down to the distractions and irritations of the everyday.

Somehow these extremes "improve" each other. Measured against the actuality of a hot and humid afternoon in a crowded theatre, and an audience doubtless perplexed by the proceedings, the sublime aspirations present in the opening of the music and in the orchestration of the gaze seem pompous and theatrical, a display of civic unity that is forced and stilted. As the sublime chord subsides, and as attention (our own, as well as the Manaus audience's) breaks up into particles of distraction, low-plane reality counters and corrects the exaggerations of the sublime. And conversely, the unexpected carry-over of sublime affect into the micro-level of coughs, knocks, suppressed laughter, and creaking seats extends the utopian aspect into the material grit of ordinary life, and grounds it there. For the last minutes of *Teatro Amazonas* we, its viewers,

étrange que cela puisse paraître, ce n'est pas du tout ce qui se produit. On ne sait trop comment, le sentiment d'une signification plus élevée, exprimée par la partition, persiste comme une sorte de réverbération, même quand la musique a diminué ou s'est complètement arrêtée. La trope la plus surprenante de *Teatro Amazonas* est que l'effet de sublime – la valeur illimitée de chaque vie humaine – se transporte dans la banalité de la situation locale et qu'il l'illumine. Dans un genre de déplacement tragi-comique, la lumière de l'aspiration et de l'utopie – la dignité de chaque vie individuelle sous l'égide de l'humanité – colore les craquements, les toussotements, le retour à la vie normale de chacun, d'un reflet inattendu. La dernière section de l'œuvre est extraordinaire par la capacité – émotionnelle, psychique et sociale – du film de pouvoir inclure les sommets et les bas-fonds, depuis l'image utopique d'une vie commune (une image civique solennelle, comme la frise des Panathénées du Parthénon) jusqu'aux distractions et aux irritants de la vie quotidienne.

D'une manière ou d'une autre, ces extrêmes «s'améliorent» mutuellement. Mesurées contre la réalité d'un après-midi chaud et humide dans une salle de théâtre bondée et d'un auditoire sans doute perplexe quant à l'opération, les aspirations sublimes présentes au début de la musique et dans l'orchestration du regard semblent pompeuses et théâtrales, un étalage d'unité civique qui est forcée et empruntée. Alors que l'accord sublime disparaît et que l'attention (la nôtre tout comme celle de l'auditoire de Manaus) se divise en particules de distraction, la réalité de bas niveau riposte aux exagérations du sublime et les corrige. Et inversement, la transposition inattendue de l'effet sublime au micro-niveau des toussotements, des cognements, des rires étouffés et des fauteuils grinçants prolonge l'aspect utopique dans le gravillon matériel de la vie ordinaire et l'y met en prise. Durant les dernières minutes de *Teatro Amazonas*, nous, ses spectateurs, avons accès à une générosité et à une inclusion attentive rares, puisque nous sommes en mesure d'absorber à la fois les modes concertés et collectifs d'attention (le regard dans son aspect civique, les manifestations visuels de *polis* ou d'humanité) jusqu'aux détails précipités, aléatoires et désordonnés du monde matériel quotidien, dans toute sa déchéance et son imprévisibilité.

have access to a rare generosity and inclusiveness of attention, able to take in at the same time the concerted and collective modes of attention (the gaze in its civic aspect, the visual manifestation of *polis* or humanity) down to the darting, random, and unsorted details of the everyday material world, in all its fallennness and contingency.

Norman Bryson is Chair in the History and Theory of Art at the Slade School of Fine Art, University College London. His recent publications in contemporary art include essays on Victor Burgin, Liz Rideal, Hiroshi Sugimoto, Vanessa Beecroft and Andreas Gursky. He is currently researching the role of the multi-national corporation in the production of visual art.

This essay was originally printed in the catalogue *Sharon Lockhart*, published by the Museum of Contemporary Art, Chicago, in conjunction with the exhibition of the same name, on view March 3 to May 20, 2001. Copyright 2001 by the Museum of Contemporary Art, Chicago. Reprinted by permission of the publisher. All rights reserved.

Norman Bryson est titulaire du département d'histoire et de théorie de l'art à la Slade School of Fine Art, à l'University College London. Parmi ses plus récentes publications sur l'art contemporain, mentionnons des essais sur le travail de Victor Burgin, Liz Rideal, Hiroshi Sugimoto, Vanessa Beecroft et Andreas Gursky. Il poursuit présentement des recherches sur le rôle de la corporation multinationale dans la production en arts visuels.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

Cet essai est paru originalement dans le catalogue *Sharon Lockhart*, publié par le Musée d'art contemporain de Chicago, dans le cadre de l'exposition éponyme qui se tenait du 3 mars au 20 mai 2001. © Museum of Contemporary Art, Chicago. Reproduit avec la permission de l'éditeur. Tous droits réservés.

Sans titre / Untitled, 2001, épreuve chromogène _ chromogenic print, 24 x 34".

Nœuds contemporains : la vidéographie de Manon Labrecque

→ Christine Ross

Si sur le plan technique l'image vidéo est une image en mouvement de par sa nature temporelle (elle se définit par un balayage électronique continu de la trame), ceci ne signifie pas qu'on doive d'emblée la désigner en ces termes. « Mouvance de l'image » me semble davantage qualifier les productions qui travaillent la temporalité de l'image électronique pour explorer le déplacement, le passage, le changement de position, le tressaillement, l'agitation, la migration. La vidéographie de Manon Labrecque m'apparaît unique à cet égard : l'image y est en mouvement dans la mesure où celui-ci devient manifeste par le corps que l'électronique met à la fois en scène *et* en crise. La vidéo devient une esthétique de motilité qui confère au sujet une capacité de se mouvoir, laquelle se déploie en termes de convulsion, de chute, d'avance-recul, d'accéléré-ralenti. La particularité de cette démarche tient au fait que la motilité se rapporte toujours à une limite, autant les limites techniques de la vidéo que les limites psychologiques du sujet, que la vidéaste cherche à in-

CONTEMPORARY KNOTS: THE VIDEOGRAPHY OF MANON LABRECQUE

↓

If in a technical sense, the video image is an image in movement merely because of its temporal nature (it is defined by the continuous electronic sweeping of the weave), one is by no means bound to immediately designate it as such. "Image Shifts" seems more appropriate for describing those productions that work on the temporality of the electronic image to explore displacement, passage, change of position, quivering, agitation and migration. Manon Labrecque's videography strikes me as unique in this respect: the image is in movement insofar as the movement itself becomes manifest by the body that the electronics both stages and throws into crisis. Video becomes an æsthetics of motility, providing the subject with an ability to move, which

Vice, Vertu et Vice Versa, 1993, vidéo _ video, 11 min., interprète/actor: Sophie Desjardins.

tégrer à la notion même de mouvement. La question que je voudrais poser ici est donc la suivante: en quoi l'élaboration du mouvement en termes de limites se rapporte-t-elle à la subjectivité contemporaine, problématique, qui me semble être au cœur de la production de Manon Labrecque?

Le travail de la limite

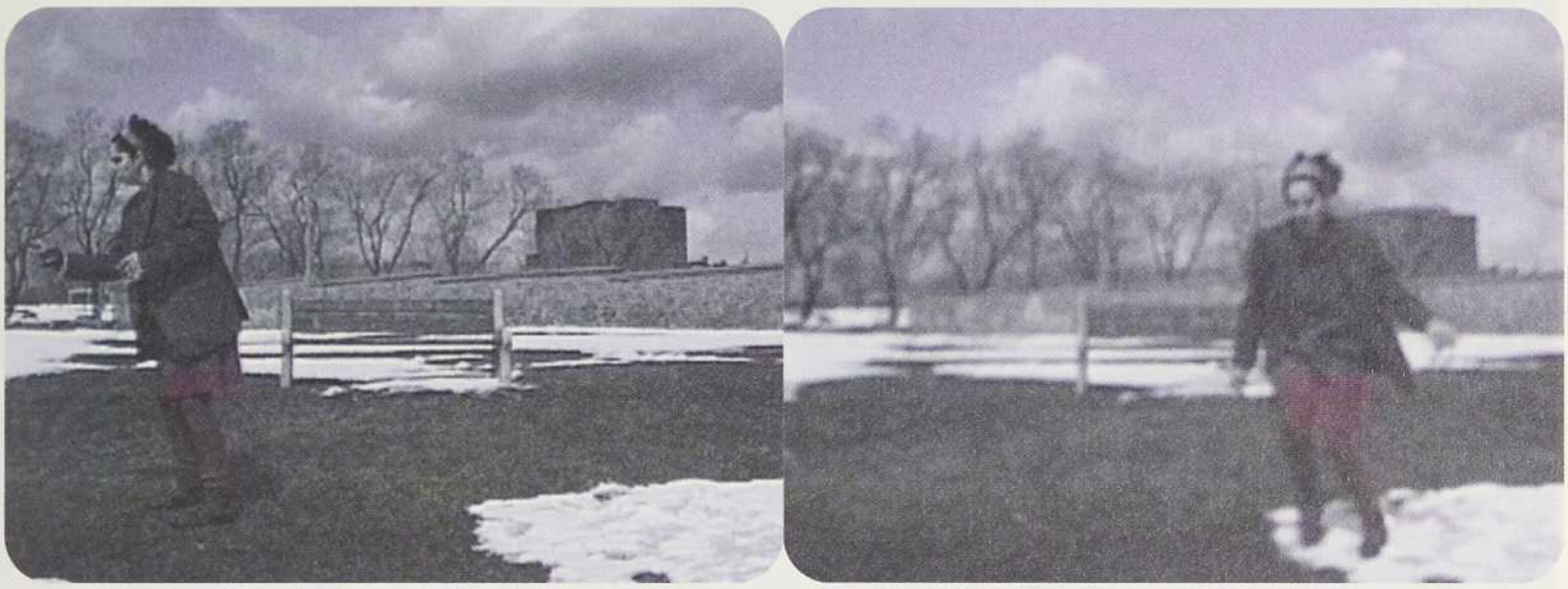
Les limites du médium vidéographique deviennent manifestes dès *Parc d'amusement* (1992), première bande vidéo de l'artiste, où un personnage – une itinérante jouée par Sophie Desjardins – assise sur un banc public se lève pour quitter les lieux mais ne parvient pas à sortir du champ de l'image. Dès qu'elle s'apprête à traverser les frontières du cadre, le corps est violemment propulsé à l'intérieur. L'itinérante, emprisonnée dans le moniteur, se voit dépourvue de son potentiel d'errance. Dans la vidéographie de Manon Labrecque, le hors-champ est un non-lieu que le sujet est contraint d'éviter: il est le site d'un interdit ou d'un non-possible. Le sujet n'existe pas à l'extérieur de la caméra; il existe par elle. Après plusieurs tentatives d'évasion cependant, le personnage développe un stratagème qui lui permettra de retrouver une certaine mobilité: la fixation d'une corde – d'un cordon ombilical davantage qu'une laisse – relie dorénavant son poignet à la caméra. Ainsi, si l'itinérante est assujettie au cadre, elle pourra néanmoins se déplacer et faire de la caméra sa compagne et sa complice (le dernier plan nous la montre pointant le ciel à la caméra qui dirige alors son regard vers le haut). L'itinérante demeure errante mais elle est une itinérante qui pourra représenter son errance. Le hors-champ est donc également la limite par rapport à laquelle un sujet perçoit et circule de par le monde grâce au cordon qui le relie à la caméra. Mais le corps est toujours *in* vidéo, représenté parce que surveillé. En cela, *Parc d'amusement* est une anticipation des *webcams* personnels du tournant du millénaire, sites virtuels qui mettent en scène des individus qui vivent en direct sur le web, caméra dirigée sur leur vie privée, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, dont les images sont accessibles par Internet[1].

Dans son «Cyborg Manifesto» de 1985, Donna Haraway définissait la rencontre du corps et de la technologie comme constitutive d'un être cybernétique – un hybride machine-organisme doté d'une identité polymorphe[2]. Confondant les frontières de

is deployed in terms of convulsion, falling, fast-forwarding/rewinding, speeding-up/slow-motion. The particularity of this way of working is based on the fact that the motility always refers to a limit – the technical limits of video as much as the psychological limits of the subject – that the video artist seeks to integrate into the very notion of movement. The question that I want to raise here is the following: in what way is the elaboration of movement in terms of limits related to contemporary subjectivity – a problematic which I consider to be at the heart of Manon Labrecque's work?

The Work of the Limit

The limits of the videographic medium became clear right from the artist's first videotape, *Parc d'amusement* ("Amusement Park," 1992), where a character – an vagrant played by Sophie Desjardins – sitting on a public bench gets up to leave but does not manage to leave the field of the image. As soon as she prepares to cross the borders of the frame, her body is violently thrown back inside. The vagrant, trapped in the monitor, finds herself deprived of her potential for wandering. In Labrecque's videography, the off-screen is a non-place that the subject is forced to avoid: it is the site of a prohibition or of a non-possible. The subject does not exist outside of the camera; the camera brings the subject into existence. After several attempts at escape, however, the character develops a strategy which enables her to recover a certain mobility: she fastens a cord – an umbilical cord more than a leash – to her wrist, henceforth linking her to the camera. Thus, though the vagrant is subjected to the frame, she can nevertheless move about and turn the camera into a friend and accomplice (the final scene shows her pointing at the sky for the camera, which then casts its gaze upwards). The vagrant continues to wander but is henceforth able to represent her wandering. The off-screen is thus the limit in relation to which a subject is able to perceive and move through the world thanks to the cord linking her to the camera. But the body is always *in video*, represented because under surveillance. In that respect, *Parc d'amusement* anticipates the personal webcams of today – virtual sites which stage individuals who spend their time live on the web, a camera riveted on their private life, twenty-four hours a day, broadcasting images of it over the Internet.[1]

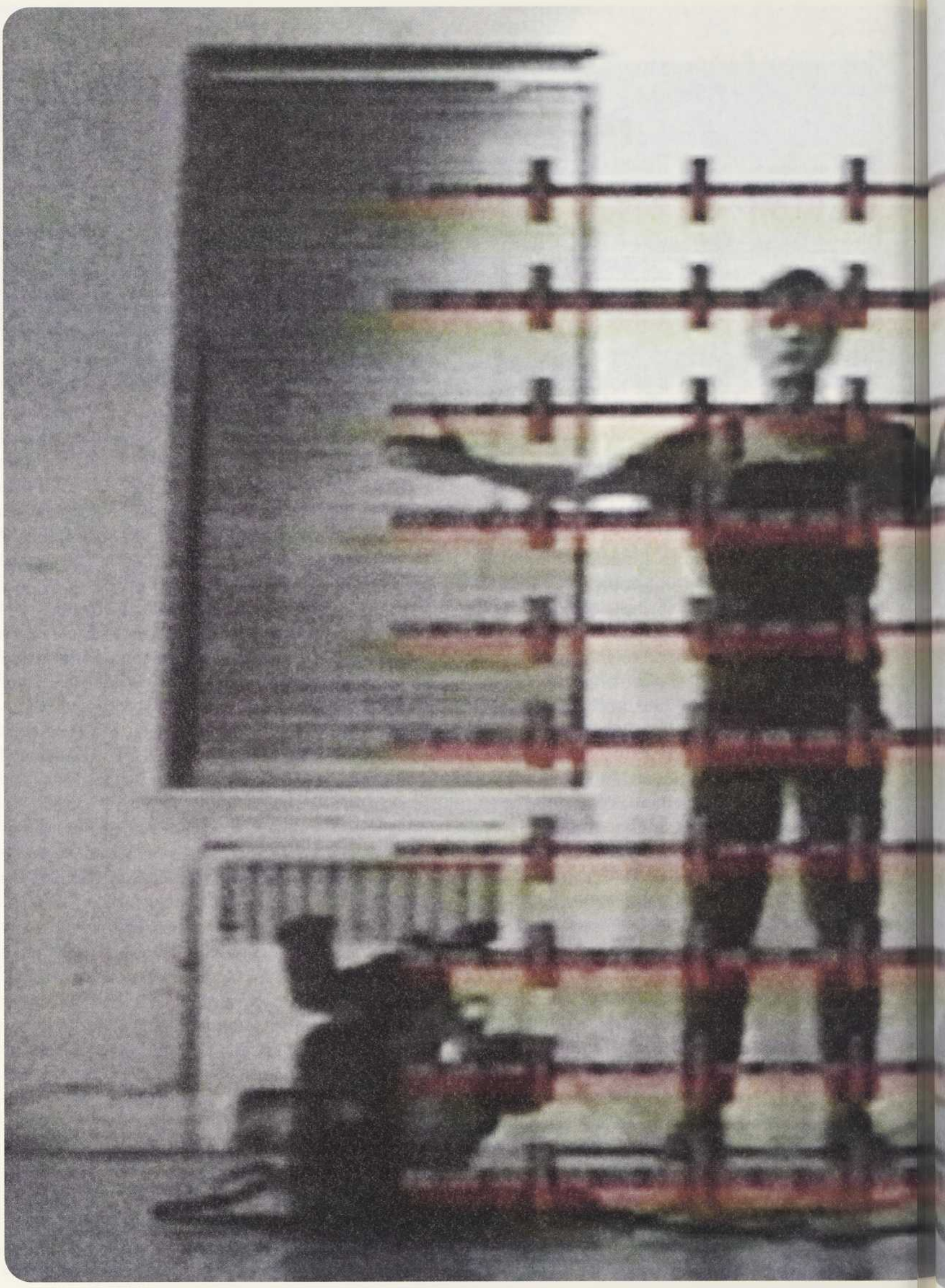


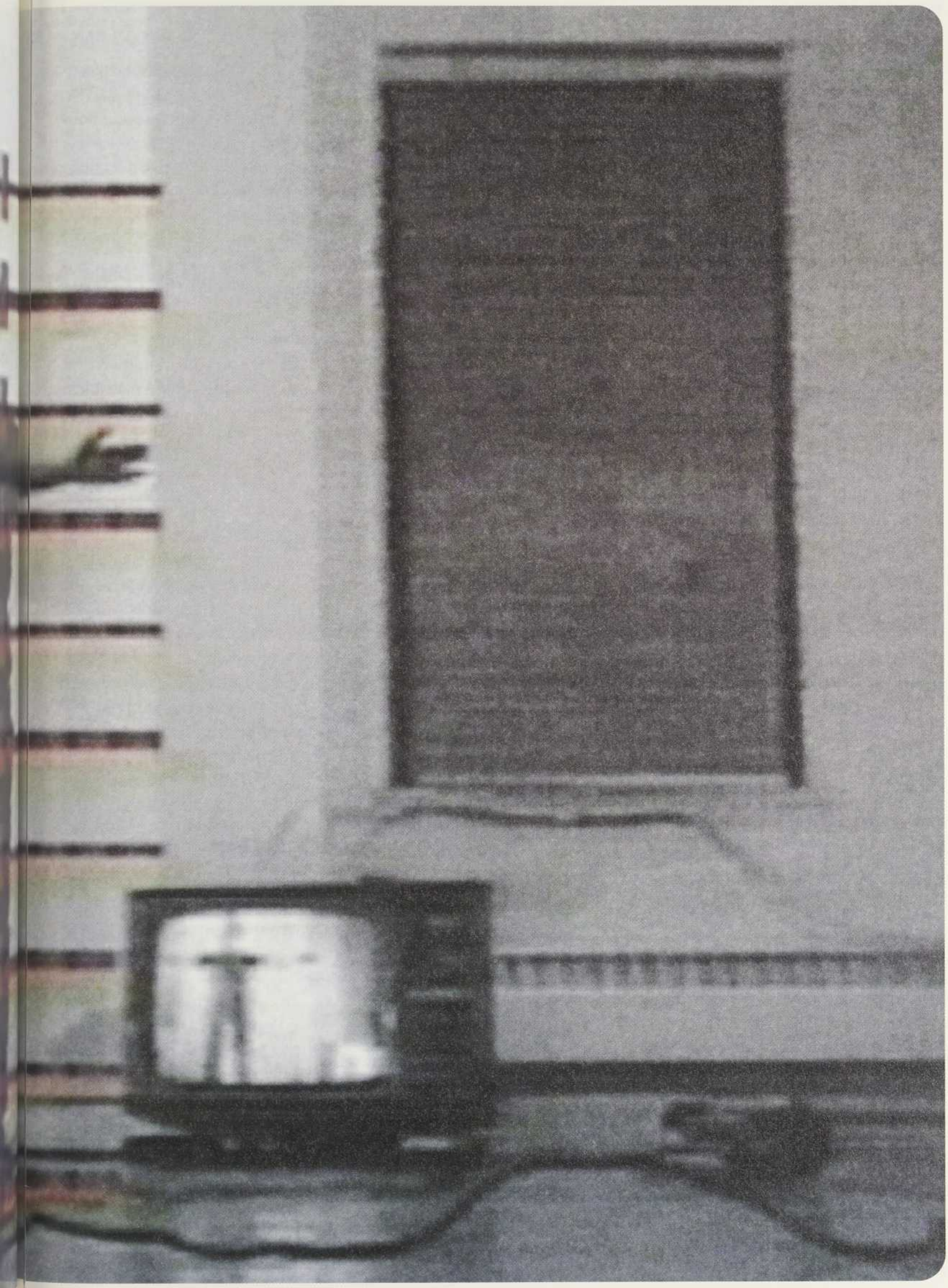
Parc d'amusement, 1992, vidéo _ video, 6 min., interprète/actor: Sophie Desjardins.

l'humain et du non-humain, du naturel et de l'artificiel, le *cyborg* est une créature sans origine qui, bien qu'elle soit inventée, permet d'imaginer les accouplements bénéfiques qui défont l'unité identitaire du sujet[3]. Cette proposition résonne avec le postulat de Judith Butler formulé quelques années plus tard selon lequel le corps n'est ni une entité naturelle ni une entité socialement construite mais une performance, un acte d'imitation, une identification ou une subjection mélancolique aux normes sociales, laquelle est toujours une *re*-promulgation de normes. À l'instar du *cyborg*, le corps butlerien n'a aucun statut ontologique[4]; il n'est pas tant une matière qu'un processus de matérialisation ouvert à une re-signification et une re-contextualisation perpétuelles[5]. Une décennie plus tard, un certain pan de la théorie critique et de l'art contemporain – et la vidéographie de Manon Labrecque me semble être un exemple privilégié de cette tendance – n'est plus tant préoccupé par la mise en œuvre de la performance que par l'insuffisance, les limites, la faillibilité, la dépendance, l'inhibition, le besoin de penser la fluidité de l'identité *avec* sa redondance[6]. Ceci ne signifie pas qu'Haraway et Butler excluent ces aspects de leur théorisation de la subjectivité contemporaine – Haraway parle à la fois du plaisir *et* de la responsabilité que suppose tout acte de transgression de frontières[7] et Butler désigne l'*agency* comme l'ensemble des échecs nécessaires impliqués dans l'injonction d'être la norme « que les corps sont enjoints d'approcher, mais ne peuvent jamais être[8] ». Ceci signifie plutôt qu'il importe d'être critique du concept de performance dans une société

In her 1985 "Cyborg Manifesto," Donna Haraway defined the meeting of body and technology as constitutive of a cybernetic being – a hybrid machine-organism fitted out with a polymorphous identity.[2] Confusing the borders of the human and the non-human, the natural and the artificial, the cyborg is a creature without origins, which, although invented, makes it possible to imagine beneficial couplings which undo the subject's identity-based unity.[3] This proposal resonates with the postulate Judith Butler put forward several years later according to which the body is neither a natural entity nor a socially constructed entity, but rather a performance, an act of imitation, an identification or a melancholic subjection to social norms, which is always a *re*-promulgation of norms. Like the cyborg, the Butlerian body has no ontological status[4]; it is not so much matter as it is a process of materialisation opened up to perpetual re-signification and recontextualisation.[5] A decade later, a certain segment of critical theory and contemporary art – and Labrecque's videography seems altogether exemplary of this tendency – is no longer so concerned with how the performance is put together as with the insufficiency, the limits, the fallibility, the dependency, the inhibition, the need to think through the fluidity of identity *with* its redundancy.[6] That does not mean that Haraway and Butler exclude these aspects from their theorisation of contemporary subjectivity – Haraway talks both about the pleasure and the responsibility supposed by any act of transgressing borders[7] while Butler designates agency as the set of necessary failures implied in the in-

Pages suivantes _ Following pages: *Rien que la vérité, toute la vérité*, 1993, vidéo _ video, 8 min.





de plus en plus structurée par les normes de socialisation performatives que sont l'efficacité, l'initiative, la flexibilité et la création réitérée de soi[9].

En manifestant non seulement les limites structurelles de la vidéo mais aussi les limites du sujet qui cherche à s'y représenter, l'artiste initie une démarche vidéographique qui parle et parlera d'insuffisance, de faillibilité, de mortalité. Cette problématique est renforcée par l'insertion d'une corde qui agit comme un substitut du cordon ombilical. En se reliant ainsi à la caméra, l'itinérante commémore et cherche à combler *par la mouvance de l'image* une perte originaire – la perte de la mère au moment de la coupure du cordon ombilical. Pour rendre compte d'une telle démarche, la théoricienne Elisabeth Bronfen a récemment proposé la notion de « signification omphalique », laquelle permet de réintégrer le paradigme de la mortalité et de la perte dans la représentation du sujet[10]. L'impact traumatique de la séparation originaire avec la mère, dont l'*omphalos* (le nombril) demeure le témoin physiologique privilégié, fonde ce type de signification. La vidéographie de Labrecque est traversée par ce sentiment de non-plénitude (le désir et l'impossibilité de connaître la blessure de la séparation maternelle). La notion de performance s'y voit problématisée.

Les dérèglements du cadre

Les deux bandes vidéo réalisées en 1993 établiront la mise en mouvement électronique du corps qui ne cessera d'activer la production de Manon Labrecque. Elles l'établissent *pour* le spectateur et *à partir* d'un examen attentif de la structure de la technologie vidéo. Ce double impératif est particulièrement manifeste dans *Rien que la vérité, toute la vérité* où la vidéaste, vêtue d'une perruque et de grosses lunettes noires, présente au spectateur les composantes techniques de l'appareillage vidéographique. Ses déplacements et sa voix (diffusés en mode accéléré) dénotent son rapport affectif à la vidéo – d'abord sa frustration de travailler avec un moniteur qui limite le champ de l'image, puis son plaisir de travailler avec une caméra (qu'elle berce affectueusement dans ses bras) qui lui renvoie des images d'elle-même (les seules images couleur du vidéogramme). Elle adopte également les différents axes que son corps doit adopter pour respecter les paramètres du cadre : la verticale, l'horizontale et l'oblique (chacun de ces mots s'inscrivant à l'écran au moment de

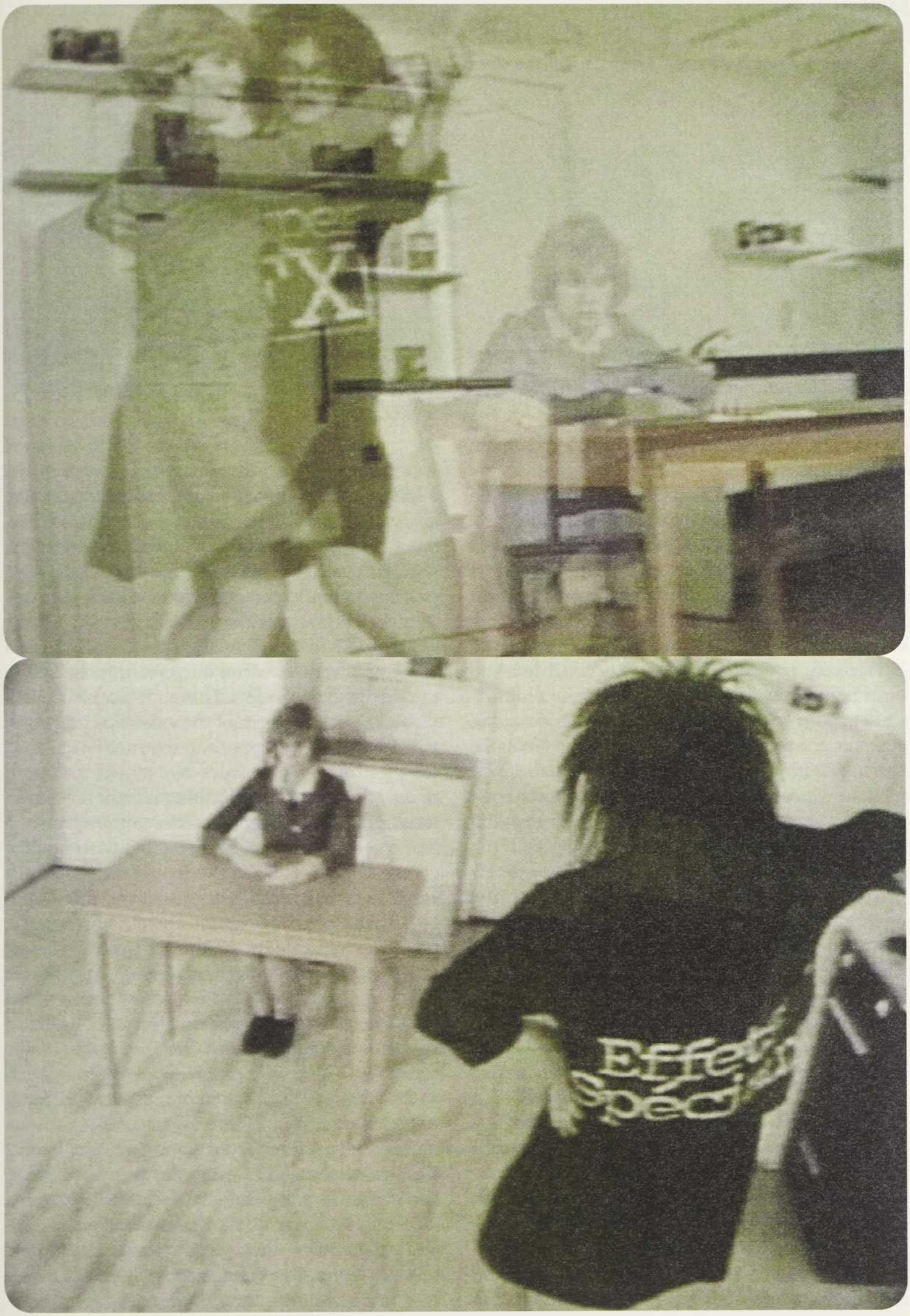
junction of being the norm "that the bodies are enjoined to approach, but can never be."[8] This means, rather, that it is important to be critical of the concept of performance in a society that is increasingly structured by such norms of performative socialisation as efficiency, initiative, flexibility and the private creation of the self.[9]

By manifesting not only the structural limits of video but also the limits of the subjects who seek to use it to represent themselves, the artist initiates a videographic procedure which deals – and will continue to deal – with insufficiency, fallibility and mortality. This problematic is reinforced by the insertion of a cord which acts as a substitute of the umbilical cord. By thus linking herself to the camera, the vagrant woman commemorates and seeks to overcome by means of the *image shifts* an original loss – that is, the loss of the mother at the moment when the umbilical cord is cut. To account for a procedure of this kind, the theorist Elisabeth Bronfen recently posited the notion of "omphalic meaning," which makes it possible to reintegrate the paradigm of mortality and loss in the representation of the subject.[10] The traumatic impact of the original separation from the mother – of which the *omphalos* (the navel) remains the privileged physiological witness – is the basis for this type of meaning. Labrecque's videography is permeated by this feeling of non-plenitude (the desire and the impossibility to know the wound of maternal separation). The notion of performance thus finds itself problematised.

Disturbances of the Frame

The two videotapes made in 1993 established the electronic onset of bodily motion which has activated Labrecque's work ever since. They established it both *for* the spectator *and on the basis* of an attentive examination of the structure of video technology. This double imperative is particularly manifest in *Rien que la vérité, toute la vérité* ("Nothing but the truth, the whole truth"), where the artist, wearing a wig and big black glasses, displays the technical components of a videographic apparatus to the spectator. Her movements and voice (played in fast-forward) denote an affective relationship to video – and above all her frustration at working with a monitor that limits the field of the image, as well as her pleasure in working with a camera (that she cradles in her arms) which sends her back images

Les amies de l'angoisse, 1995, vidéo _ video, 21 min. 30 sec., interprètes/actors : Sophie Desjardins et _ and Manon Labrecque.



En deçà du réel, 1997, vidéo _ video, 11 min. 43 sec.

chaque posture). Mais alors qu'elle se repositionne en posture verticale, cette fois-ci avec le mot «vie» puis l'expression «état critique» qui s'inscrivent à l'écran, elle chute de côté en mode ralenti. Cette courte scène est sans conteste le moment clé du vidéogramme puisqu'elle est la réponse de Labrecque à l'effet «boîte» du moniteur: répondre à la vidéo par la vidéo, c'est-à-dire occuper le cadre en le perturbant de l'intérieur, introduire du mouvement pour transgresser les paramètres du cadre, conférer une motilité qui puisse rendre la faillibilité du sujet. Remplacer le phallique (la subjectivité du plein, de l'unifié et de l'*erectus*) par l'omphalique (la subjectivité de la non-plénitude, de la vulnérabilité traumatique et de la fragilité du corps).

Une fois la chute représentée, une fois que Labrecque ait découvert et démontré que les procédés de manipulation du temps électronique peuvent représenter l'insuffisance du sujet, la vidéo s'élabore comme un projet de mobilisation électronique de plus en plus accentuée du corps. Celui-ci ne cessera d'être engagé dans différents états de convulsion. *Vice, vertu et vice-versa* suit *Rien que la vérité, toute la vérité* de quelques semaines à peine et met immédiatement à l'œuvre ces découvertes formelles. La performeuse Sophie Desjardins est convoquée à reprendre son rôle d'itinérante. Mais l'itinérance s'articule ici plutôt par sauts que par déplacements. Bondissant de façon répétitive sur un «x» tracé au sol, elle provoque peu à peu la descente du cadre de l'image. Une fois le déréglage du cadrage amorcé, deux catégories de manipulation électronique sont rendues possibles: le déplacement de l'orientation

of herself (the videotape's only colour images). She also adopts the different bodily axes required to respect the parameters of the frame: the vertical, the horizontal and the oblique (each of these words appearing on the screen at the time of each posture). But when she repositions herself vertically, it is the word "life," followed by the expression "critical state" which comes up on the screen, as she falls to the side in slow motion. This short scene is undeniably the key moment of the videotape inasmuch is it Labrecque's response to the monitor's "box" effect: to respond to video by video – that is, to occupy the frame by perturbing it from the inside, to introduce movement in order to transgress the frame's parameters, to confer a motility able to render the subject's fallibility. To replace the phallic (the subjectivity of the full, the unified and the *erectus*) by the omphalic (the subjectivity of non-plenitude, traumatic vulnerability and the fragility of the body).

Once the fall has been represented, once Labrecque has discovered and demonstrated that the devices for manipulating electronic time can represent the subject's insufficiency, video can be elaborated as a project of the increasingly accentuated electronic mobilisation of the body. The latter will remain engaged in different states of convulsion. *Vice, vertu et vice-versa* ("Vice, Vertue and Vice-Versa") was made a few short weeks after *Rien que la vérité, toute la vérité*, and immediately put these formal discoveries to work. Performance artist Sophie Desjardins was once again called upon to take up her role as vagrant. But vagrancy plays itself out in this case more by jumps than by displacements. Leap-

(...) il importe d'être critique du concept de performance dans une société de plus en plus structurée par les normes de socialisation performatives que sont l'efficacité, l'initiative, la flexibilité et la création réitérée de soi.

du cadre – l'image est successivement perçue à l'envers et de côté, c'est-à-dire que la tête est tantôt perçue en bas, en haut, ou à l'horizontale – et la mise en convulsion du corps par une panoplie de procédés techniques – l'accéléré, l'arrêt et le retour sur l'image[11] – qui freinent le corps en plein envol, lui redonnent sa mobilité en mode accéléré, l'arrêtent de nouveau pour le réactiver dans l'instant qui suit. Suivra un enchaînement de séquences où Labrecque, en perruque et lunettes noires, enregistrée en mode accéléré, s'adresse au spectateur pour commenter les dérèglements maintenant diffusés sur un moniteur à l'intérieur même de l'image. La vidéaste y mime sa jubilation : elle aime ces images de désorientation, nous indique qu'elles sont bien d'elles et qu'elles sont certainement la plus belle chose qu'elle n'ait jamais produite. L'inversion du sens de l'image et la convulsion électronique du corps, qui font fi des lois de la gravité (comme a su le faire l'avant-garde russe dans les années 1920, Lissitsky tout particulièrement), sont sources de plaisir visuel.

Ces opérations d'hystérisation du corps seront au cœur des mono-bandes subséquentes, *Les amies de l'angoisse* (1995), *En deçà du réel* (1997), *Hara Kiri (exercices)* (1998) et *C't'aujourd'hui qu'* (1999), provoquant une quantité de spasmes somatiques : distorsion du visage, contraction, suspension, chute et mise en panique du corps, fragmentation saccadée de la perception. C'est la performance hystérique qui prime et non pas la performance cybernétique comme potentiel de re-signification identitaire perpétuelle de soi. Notons toutefois que si la vidéographie de Labrecque privilégie l'hystérie (celle-ci est, pour Bronfen, une des figures clés de la représentation omphalique), le sujet y est davantage *hystérisé* et *déprimé* que proprement hystérique. La vidéo se fait sujet puisque c'est elle qui confère une motilité (la faculté de se mouvoir) au sujet.

ing repetitively on an "x" drawn on the ground, she little by little forces the frame of the image downwards. Once the disturbance of the framing has begun, two categories of electronic manipulation become possible: the displacement of the frame's orientation – the image is successively perceived upside-down and sideways, in other words, the actress' head being alternately down below, up-above and horizontal – and her body is thrown into convulsion by a whole range of technical devices – fast-forward, hold and rewind[11] – impeding the body in full flight, restoring its mobility in fast-forward, stopping it once again only to reactivate it the following instant. This is followed by a chain of sequences, recorded in fast forward, where Labrecque, decked out in a wig and black glasses, addresses the viewer in order to comment on the disturbances now being shown on a monitor inside of the image itself. The filmmaker mimics her jubilation: she likes these images of disorientation, and indicates to us that they are indeed hers – and that they are certainly the most beautiful thing she has ever produced. The inversion of the image's meaning and the electronic convulsion of the body, which treat the laws of gravity with disdain (just as the Russian avant-garde – and particularly Lissitsky – did in the 1920s), are sources of visual pleasure.

These operations of hysterisizing the body were at the heart of the subsequent tapes, *Les amies de l'angoisse* ("The Friends of Anguish," 1995), *En deçà du réel* ("This Side of the Real," 1997), *Hara Kiri (exercices)* (1998) and *C't'aujourd'hui qu'* ("It's today that...," 1999), provoking a whole array of somatic spasms: the distortion of the face, contraction, suspension, the fall and panicking of the body, jerky fragmentation of perception. It is the hysterical performance – and not the cybernetic performance – which prevails as potential for the perpetual identity-based re-signification of the self. It should neverthe-

Hystérie et dépression

Les symptômes hystériques sont un nœud de traces mnémoniques que le sujet est incapable de démêler: le récit de l'hystérique, tel qu'il a été entendu par Freud tout au moins, en est un qui persiste à revenir sur des scènes de manque, de privation, de faillibilité et de vulnérabilité, à des impressions reliées à la mort d'êtres aimés[12]. Hantée par un trauma irreprésentable dans son origine (car le trauma occasionne toujours un manque de conscience), l'hystérique questionne la représentation tout en cherchant à se représenter. L'hystérie est en cela une manifestation théâtrale de conversions somatiques qui rend visible une inconsistance entre la représentation de soi et le vrai soi, entre le désir de se représenter, le besoin de se protéger et le refus de croire en la possibilité de remplir le manque[13]. Le manque de plénitude est un phénomène structurel. Si pour Lacan le sujet est hystérique par définition, Slavoj Žižek soutient que l'hystérie devrait plutôt être perçue comme une stratégie critique par laquelle le sujet proteste contre le symbolique (l'ordre social, le langage, la normalisation du sujet) tout en manifestant son besoin du symbolique, duquel «il n'y a pas de sortie simple et directe[14]». Je voudrais suggérer que la mise en mouvement du corps que nous propose la vidéographie de Manon Labrecque tient son potentiel critique non pas tant de ce processus simultané de protestation et d'assentiment que de sa capacité à penser l'hystérie en termes de dépression. En cela, elle est une réflexion sur la subjectivité post-œdipienne (post-lacanienne) contemporaine.

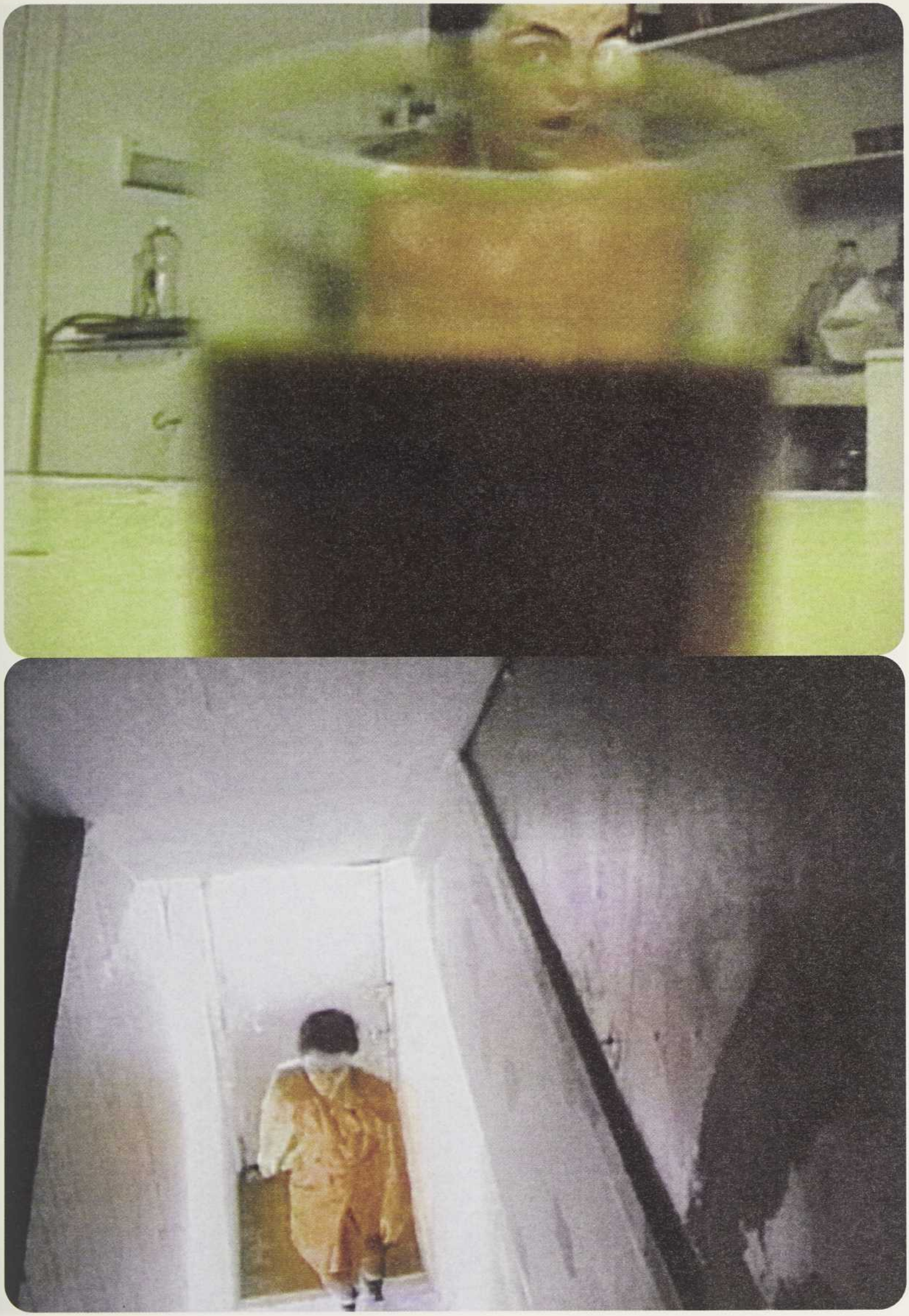
Notons d'abord que ses héroïnes prennent vie par la vidéo. Il importe d'être attentif à la protagoniste de *Les amies de l'angoisse*, femme déprimée, complètement apathique, affaissée, atterrée qui, peu à peu, s'anime par les efforts de «Mlle Effets Spéciaux» (Labrecque, coiffée de sa perruque et de ses lunettes). Pendant plus de vingt minutes, Mlle Effets Spéciaux réfléchit, organise et manipule différents appareils et procédés vidéo pour sortir le personnage de sa torpeur. Avec *En deçà du réel*, Labrecque se met elle-même en scène, cette fois-ci sans déguisement, pour élaborer sa propre représentation omphalique. Située à l'intérieur d'une pièce en forme de boîte – sorte de cube blanc restreint, less be noted that while Labrecque gives primacy to hysteria (which, according to Bronfen, is one of the key figures of omphalic representation), the subject is more *hysterisized* and *depressed* than actually hysterical per se. It is the video which becomes the subject inasmuch as it confers motility (the faculty to move) on the subject.

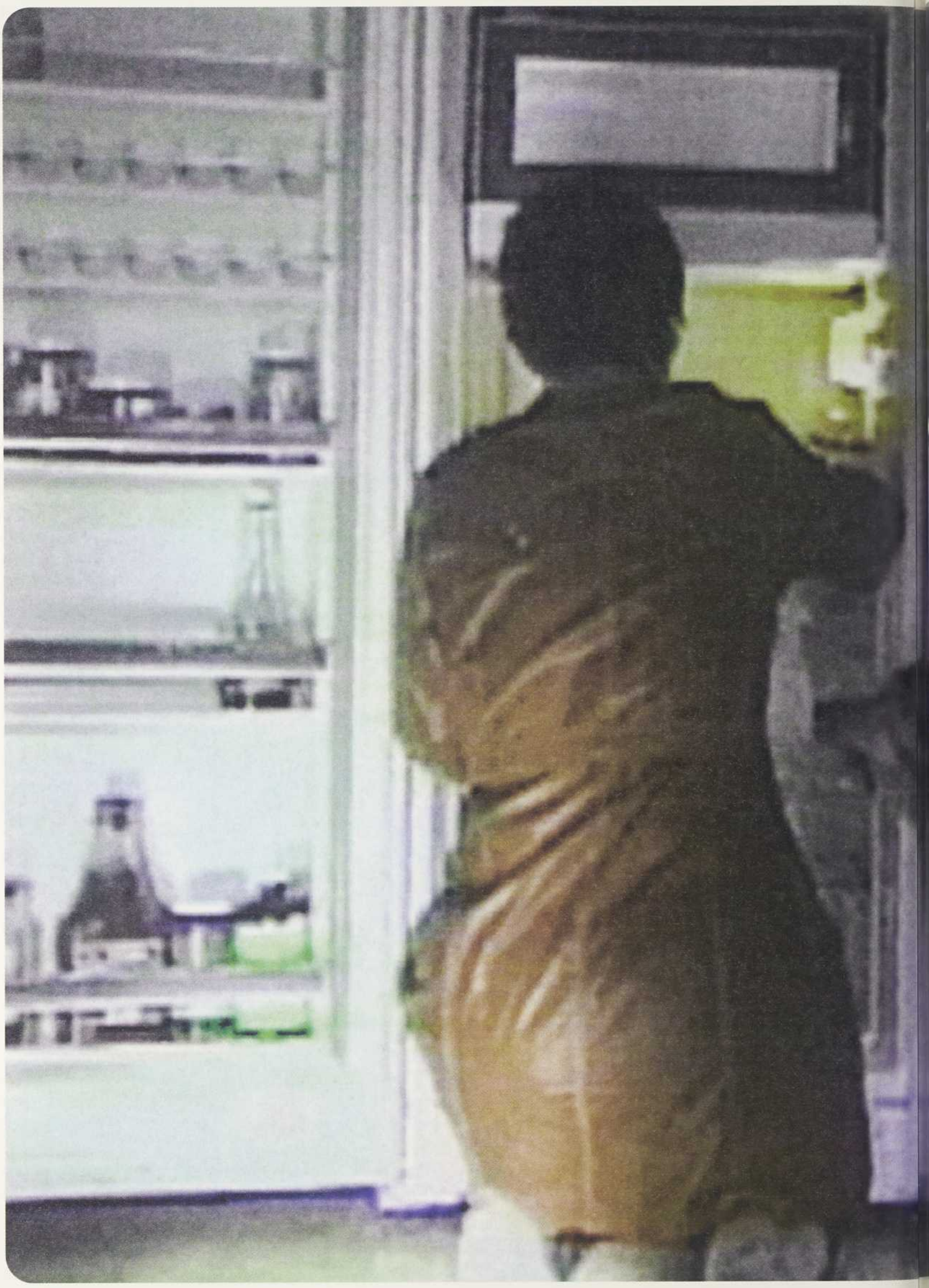
Hysteria and Depression

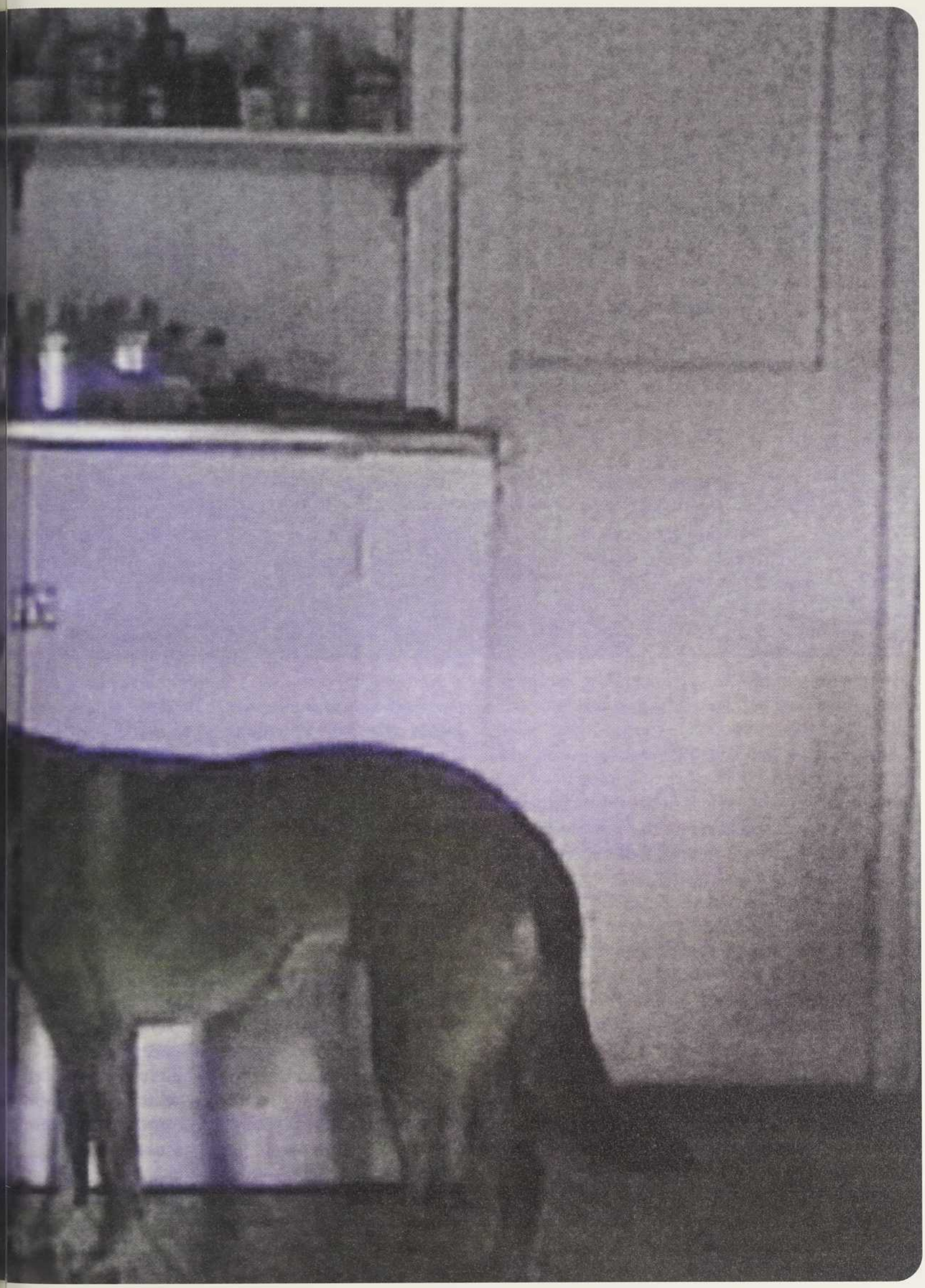
The hysterical symptoms are a knot of mnemonic traces that the subject is incapable of unravelling: the narrative of the hysteric – in Freud's understanding at any rate – persistently returned to scenes of lack, privation, fallibility and vulnerability, as well as to impressions linked to the death of loved ones.[12] Haunted by a trauma unrepresentable in its origin (for trauma always causes a lack of consciousness), the hysteric questions representation even while seeking self-representation. Hysteria is in that respect a theatrical manifestation of somatic conversions, which renders visible an inconsistency between the representation of the self and the real self, between the desire to represent oneself, the need to protect oneself and the refusal to believe in the possibility of fulfilling the lack.[13] The lack of plenitude is a structural phenomenon. Whereas for Lacan the subject is hysterical by definition, Slavoj Žižek contends that hysteria is better perceived as a critical strategy through which the subject protests against the symbolic (the social order, language, the normalisation of the subject) even while manifesting its need for the symbolic, from which "there is no easy or direct way out."[14] I would like to suggest that the setting into motion of the body proposed by Labrecque's videography draws its critical potential not so much from this simultaneous process of protest and assent as from its capacity to think through hysteria in terms of depression. And as such, it is a reflection on contemporary post-Oedipian (post-Lacanian) subjectivity.

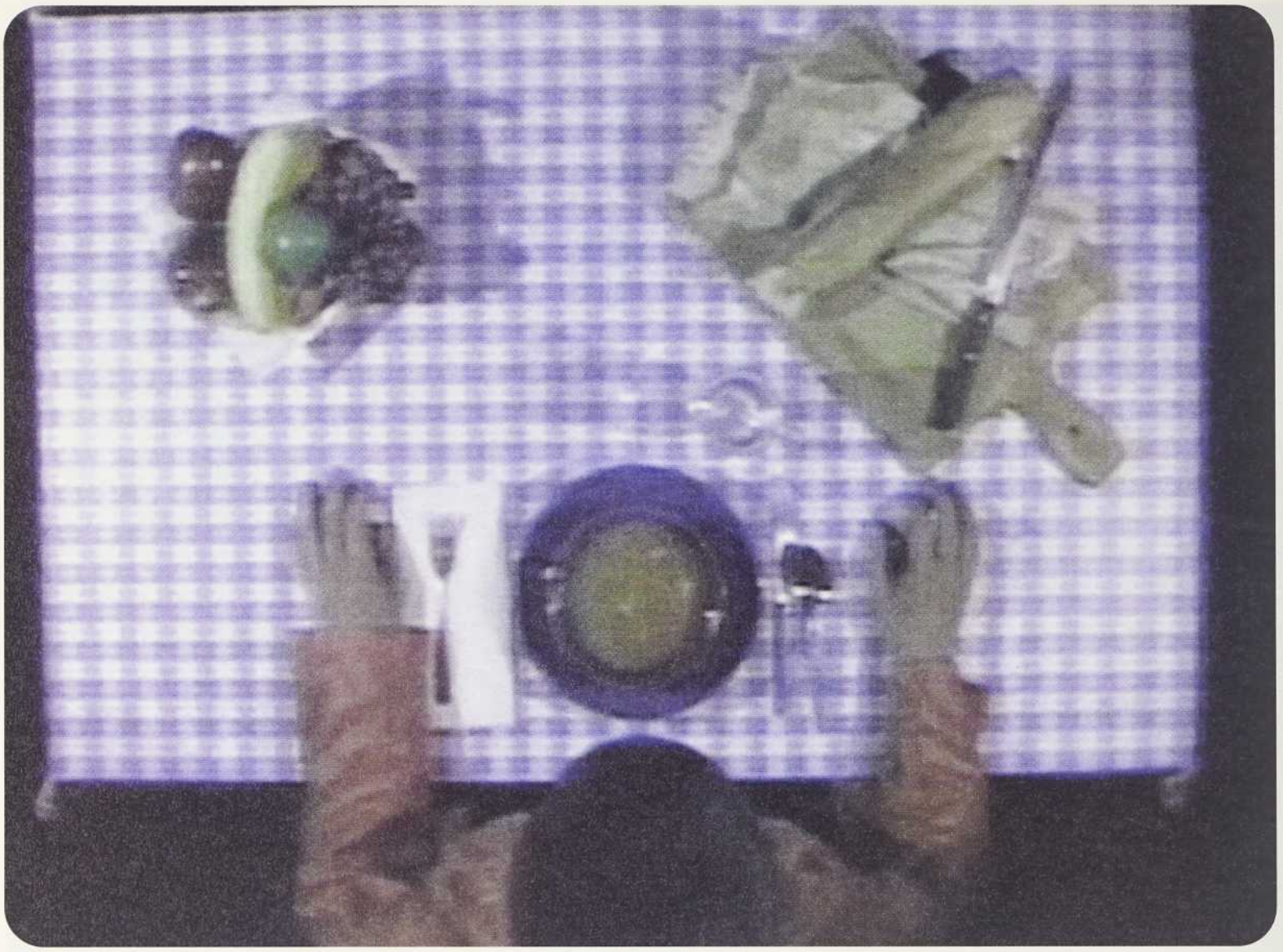
Let us not forget that her heroines come to life through video. It is important to be attentive to the protagonist of *Les amies de l'angoisse* – the depressed and completely apathetic, collapsed, shattered woman – who gradually comes to life through the efforts of "Miss Special Effects" (Labrecque, wearing her wig and glasses). For more than twenty minutes,

Ci-contre et pages suivantes _ Opposite and following pages: *Hara Kiri (exercices)*, 1998, vidéo _ video, 38 min. 50 sec.









métaphore de la boîte télévisuelle – elle s'efforce à performer une danse à claquettes dont le son ne cesse de s'amplifier par un travail de superposition sonore qui multiplie le bruit des claquettes cognant contre le sol. Cet effort soutenu, qui ne mène qu'à la réitération de l'effort, est ensuite soulagé par l'électronique qui prend le relais de l'animation: le corps est immobilisé au moment de son saut et inséré dans un jeu de saccades arrêt-recul sur l'image. Dans la vidéographie de Manon Labrecque, le corps prend vie mais sa transformation est électroniquement provoquée. Il prend vie par ailleurs, parce qu'il était initialement soit sans énergie (*Les amies de l'angoisse*) ou sans futur (*En deçà du réel*). Sa production ne cesse d'associer ces deux états – affirmation du sujet *et* assujettissement, performance *et* aliénation, rire *et* rictus, hystérie *et* dépression.

Cette démarche doit être située dans le contexte des transformations de la subjectivité contemporaine, laquelle est inséparable des développements

"Miss Special Effects" reflects, organises and manipulates different video devices and procedures to bring the character out of her torpor. In *En deçà du réel*, Labrecque stages herself, this time undisguised, in order to elaborate her own omphalic representation. Situated on the inside of a box-shaped room – a sort of small white cube, metaphoric of the television box – she seeks to perform a tap dance, the sound of which grows ever louder because of the superimposing of sound multiplying the sound of the tapping on the ground. This sustained effort, which leads only to the effort being reiterated, is then relieved by the electronics, which take over the animation: the body is immobilised in mid-jump and inserted into a play of jerky pauses and rewinds of the image. In Labrecque's videography, the body comes to life but its transformation is brought on electronically. It comes to life, moreover, because it was initially either without energy (*Les amies de l'angoisse*) or without future (*En deçà du réel*). Its

C'T'AUJOURD'HUI QU', 1999, VIDÉO _ VIDEO, 17 MIN. 15 SEC.

Situated downstream from scientific research, Labrecque refuses to represent depression or hysteria as mere pathologies, seeking rather to see how these disorders are experienced by the individual, how they redefine the subject's motility and how they make up an intrinsic part of contemporary subjectivity.

de la dépression. Selon le sociologue Alain Ehrenberg, la dépression est « révélatrice des mutations de l'individualité à la fin du XX^e siècle[15] ». Maladie de la responsabilité dominée par le sentiment d'insuffisance, elle arrive dès les années soixante, période où les normes de socialisation fondées sur la loi du père (la discipline, la culpabilité et l'interdit) commencent à être remplacées par des normes fondées sur la performativité. Enjoignant l'individu à « devenir lui-même » et à « choisir sa vie », ces nouvelles normes sont constitutives d'un individu qui se développe non plus selon les paramètres freudiens ou lacaniens du permis et du défendu ou les paramètres tayloristes de la docilité, mais selon les lois d'efficacité, d'initiative et d'invention de soi à la base non seulement de la culture entrepreneuriale mais aussi de la culture plastique du *body-building*, du *face-lifting* et du *body fitness*. La dépression résulte de l'incapacité du sujet à répondre à cette demande de mouvement permanent où « aucune loi morale ni aucune tradition nous indiquent du dehors qui nous devons être et comment nous devons nous conduire »[16] et où l'individu idéal doit faire appel à ses propres ressorts internes pour se constituer. Ehrenberg :

[...] la dépression menace un individu apparemment émancipé des interdits, mais certainement déchiré par un partage entre le possible et l'impossible. Si la névrose est un drame de la culpabilité, la dépression est la tragédie de l'insuffisance. Elle est l'ombre familière de l'homme sans guide, fatigué d'entreprendre de devenir seulement lui-même et tenter de se soutenir jusqu'à la compulsion par des produits ou des comportements[17].

C'est ce sujet que met magnifiquement en scène *Hara Kiri (exercices)* (1998), une mono-bande[18] qui nous plonge dans l'univers de la signification omphalique. Sa succession de petits récits renvoie à la mort, à la faillibilité des images qui la représentent, aux défaillances de la perception, à une dématérialisation de plus en plus affirmée du sujet. Ils mettent

production continuously associates these two states: affirmation of the subject *and* subjugation; performance *and* alienation; laughter and grimace; hysteria *and* depression.

This procedure has to be situated in the context of the transformations of contemporary subjectivity, which is inseparable from the developments of depression. According to sociologist Alain Ehrenberg, depression "reveals the mutations of individuality in the late twentieth century."[15] Sickness of responsibility dominated by the feeling of insufficiency, depression appeared in the 1960s, in a period, that is, where the norms of socialisation founded on the law of the father (discipline, guilt and prohibition) were in the throws of being replaced by norms based on performativity. Enjoining individuals to "become themselves," and "to choose their life," these new norms are constitutive of individuals who no longer develop in keeping with Freudian or Lacanian parameters of what is allowed or prohibited, or Taylorist parameters of docility, but according to laws of efficiency, initiative and self-invention, which lie at the root not only of entrepreneurial culture but also of the plastic culture of body-building, facelifts and fitness. Depression results from the subject's inability to respond to this demand for permanent movement, where "no moral law nor tradition indicate to us from the outside who we should be and how we ought to behave"[16] and where the ideal individual has to call upon their own internal impulses in order to constitute themselves. For Ehrenberg:

[D]epression threatens an individual apparently emancipated from prohibitions, but certainly torn by a division between the possible and the impossible. Whereas neurosis is a drama of guilt, depression is the tragedy of insufficiency. It is the familiar shadow of the man without a guide, tired of endeavouring only to become himself and trying to brace himself up to the point of compulsion by substances or comportments.[17]

tent en scène un personnage féminin (Labrecque elle-même) hanté par la mortalité – mimant les gestes d'un cafard étendu sur le dos qui lutte éperdument avec ses pattes pour se redresser (l'hystérie n'est donc pas que vidéographique, elle est aussi naturelle), revêtant son blouson de façon obsessive, s'animant dans une conversation qui exprime l'impasse («tout est bouché, ça plus d'bon sens», «non, c'était pas prévu ça», «ça en finit plus») et le désir boiteux de s'en sortir («ça peut marcher quand même», «j'le prends pas»), s'affaissant, chutant de sa chaise, dormant sous une table, s'enfermant dans un frigo (version froide de la boîte télévisuelle), traversant la ville en somnambule, flottant au-dessus d'un cimetière, se dématérialisant sous le faisceau d'une ampoule allumée. Bien que l'hystérie y soit omniprésente, cette subjectivité est teintée par la dépression.

Au sein de la communauté scientifique actuelle, la définition de la dépression est loin de faire consensus. Bien que les symptômes de la dépression soient listés dans le DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*[19]), son sens dépend du contexte dans lequel il est utilisé. Comme le souligne la psychologue Janet Stoppard, non seulement y a-t-il divergence entre l'utilisation ordinaire et spécialisée du terme, mais aussi parmi les chercheurs et les professionnels[20]. Pour ces derniers, la condition de la dépression est reliée à un ensemble d'expériences qui inclut une série de symptômes relativement précis, tels que le sentiment de tristesse ou de déjection, la perte d'espoir ou le désespoir, les sentiments pessimistes envers soi, sa propre situation et le futur, la perte de plaisir, le retrait social, la difficulté à dormir, la fatigue, une perte (ou, plus rarement, un gain excessif) d'appétit, et parfois des pensées ou actions suicidaires[21]. Hystérie, dépression? Mon intention ici n'est pas de diagnostiquer l'héroïne d'*Hara Kiri*, mais d'insister sur le fait que le vidéogramme représente ce que les approches quantitatives de la dépression persistent à ignorer: la corporéité de l'expérience[22].

Une séquence m'apparaît particulièrement significative à cet égard. À mi-parcours, le spectateur est appelé à vivre le personnage de l'intérieur, c'est-à-dire à percevoir comme il perçoit, alors qu'il se déplace à travers la ville. Tout au long de cette séquence de près de trois minutes, Labrecque est filmée de dos – la caméra occupant la place de la tête –, les bras placés vers le devant (selon la pose classique du

This is the subject magnificently staged in *Hara Kiri (exercices)* (1998), a tape[18] which plunges the viewer straight into the universe of omphalic meaning. Its succession of little narratives refer to death and to the fallibility of images representing death, to the shortcomings of perception, and to an ever more strenuously affirmed dematerialisation of the subject. They stage a female character (Labrecque herself) obsessed by mortality – mimicking the gestures of a cockroach laying on its back, flailing its legs hopelessly in an attempt to turn itself back over (the hysteria is therefore not merely videographic, but natural as well) – obsessively covering herself up with her jacket, getting involved in a conversation which expresses a dead-end ("everything is blocked up, it's senseless"; "no, that wasn't planned"; "it's never-ending") and the awkward desire to break free ("but still, that may work"; "I won't take it"), collapsing, falling from her chair, sleeping under the table, shutting herself into a fridge (a chillier version of the television box), sleepwalking through the city, floating above a cemetery, dematerialising beneath the beam of light bulb. Though hysteria is omnipresent, this subjectivity is tainted by depression.

Within the scientific community today, the definition of depression is far from enjoying broad consensus. Though the symptoms of depression are listed in the DMS (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders[19]), its meaning depends on the context in which it is used. As psychologist Janet Stoppard emphasises, not only is there a divergence between ordinary and specialised uses of the term, but also amongst researchers and professionals.[20] For the latter, the condition of depression is linked to a set of experiences which include a series of relatively precise symptoms, such as feelings of sadness or dejection, loss of hope or despair, pessimistic feelings with regard to oneself, one's situation or future, loss of pleasure, social withdrawal, difficulty sleeping, tiredness, loss of (or, more rarely, an excessive increase in) appetite, and occasionally thoughts or acts of suicide.[21] Are we talking about hysteria or depression? My aim here is not to diagnose the heroine of *Hara Kiri*, but to insist on the fact that the videotape represents precisely what quantitative approaches to depression persistently ignore: the corporeality of experience.[22]

One sequence strikes me as particularly significant in this regard. Part way through, the viewer is called upon to experience the character from within

somnambule), percevant la ville de façon accélérée, fragmentée, presque aveugle. Les scènes urbaines se succèdent en saccade selon un montage effréné d'images disparates qui crée une pression constante vers l'avant, avec pour conséquence cette impression que l'héroïne (et nous à travers elle) est toujours sur le seuil d'échouer sur un obstacle à peine entrevu. Les sons sont également perçus en accéléré, par bribes, ne laissant entendre que certains sons déconnectés (la cloche d'une église, le cri d'une sirène, le bruit d'un klaxon). Non seulement cette séquence entremêle-t-elle sans scrupules hystérie et dépression – la perception est spasmodique, mais le protagoniste est désespéré, en retrait et son parcours ne mène nulle part[23] –, elle explore aussi l'expérience perceptive – sensuelle, physiologique et culturelle – du sujet. En aval de la recherche scientifique, Labrecque refuse de représenter la dépression ou l'hystérie comme une simple pathologie, cherchant à voir comment ces désordres sont vécus

– that is, to perceive as she perceives, even as she is moving through the city. Throughout this almost three-minute-long sequence, Labrecque is filmed from behind – the camera occupying the place of her head – with her arms held out in front of her (in the classic pose of the somnambulist), perceiving the city in accelerated, fragmented, almost blind fashion. The urban scenes follow upon one another rapid-fire, in an unbridled montage of disparate images creating a constant pressure in a forward direction, the consequence of which is the impression that the heroine (and, hence, we viewers) is always on the brink of foundering on a scarcely noticed obstacle. Sounds are also perceived in fast motion, in bits and pieces, allowing only disconnected noises to be heard (a church bell, the wail of a siren, the honking of a horn). Not only does this sequence unscrupulously mix up hysteria and depression – the perception is spasmodic, but the protagonist is in despair, in withdrawal and her path leads nowhere[23]

Vice, Vertu et Vice Versa, 1993, vidéo _ video, 11 min., interprète/actor: Sophie Desjardins.

par l'individu, comment ils redéfinissent la motilité du sujet et comment ils font partie intrinsèque de la subjectivité contemporaine.

La mouvance de l'image chez Manon Labrecque *est* une technique de motilité, une série de manipulations électroniques qui insuffle de l'hystérie au sujet dépressif. Sa vidéographie pense l'image en termes corporels de façon à rendre compte d'une subjectivité incapable de reproduire les nouvelles normes (entrepreneuriales, performatives) de socialisation du sujet. Cette corporéité doit être vue comme une stratégie esthétique qui inscrit la limite dans la représentation, non seulement les contraintes structurelles de la boîte vidéographique, mais aussi celles du sujet – sa faillibilité, son sentiment de perte, sa mortalité. La subjectivité s'y affirme *avec* l'insuffisance.

Christine Ross est professeure agrégée et directrice du Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill où elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art moderne et contemporain, notamment l'histoire des arts médiatiques. Elle est l'auteure de *Images de surface: l'art vidéo reconsidéré* (Artextes, 1996). Son essai «Vision and Insufficiency: Rosemarie Trockel's Distracted Eye» est paru récemment dans *October* (printemps 2001).

– she also explores the perceptive – sensual, physiological and cultural – experience of the subject. Situated downstream from scientific research, Labrecque refuses to represent depression or hysteria as mere pathologies, seeking rather to see how these disorders are experienced by the individual, how they redefine the subject's motility and how they make up an intrinsic part of contemporary subjectivity.

The image shifts in Manon Labrecque's work *are* a technique of motility, a series of electronic manipulations which breathe hysteria into the depressive subject. Her videography thinks the image in corporeal terms, in order to account for a subjectivity incapable of reproducing the new (entrepreneurial, performative) norms of the subject's socialisation. This corporeality must be seen as an aesthetic strategy which inscribes the limit in representation: not only the structural constraints of the videographic box, but also those of the subject – his or her fallibility, feeling of loss, and mortality. In her work, subjectivity asserts itself *with* insufficiency.

Christine Ross is Associate Professor and Head of the Department of Art History and Communication Studies at McGill University where she teaches the history and theory of modern and contemporary art, in particular the history of media arts. She is the author of *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré* (Artextes, 1996). Her essay "Vision and Insufficiency: Rosemarie Trockel's Distracted Eye" was recently published in *October* (Spring 2001).

Translated from the French by Stephen Wright.

NOTES

1. Pour une compilation récente de certains de ces *webcams*, voir Brooke A. Knight, «Watch Me! Webcams and the Public Exposure of Private Lives», *Art Journal*, vol. 59, n° 4, hiver 2000, p. 21-25.
2. Donna J. Haraway, «A Cyborg Manifesto», dans *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.
3. *Ibid.*, p. 150, 163-164.
4. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1991, p. 136.
5. *Ibid.*, p. 140.
6. Voir, entre autres, Emily Martin, *Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture. From the Days of Polio to the Age of Aids*, Beacon Press, Boston, 1994; Christine Battersby, *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*, Routledge, New York, 1998; et Miwon Kwon, «The Wrong Place», *Art Journal*, vol. 59, n° 1, printemps 2000, p. 33-43.
7. Haraway, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, *op.cit.*, p. 189.
8. Butler, *op.cit.*, p. 146.
9. Voir Alain Ehrenberg, *La fatigue de soi: dépression et société*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998.
10. Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontent*, Princeton University Press, Princeton, 1998.
11. Ces procédés sont mis en œuvre au moment du montage à l'aide de magnétoscopes analogues.
12. Elisabeth Bronfen, *op.cit.*, p. 33.
13. *Ibid.*, p. 41.
14. Slavoj Žižek, *The Invisible Remainder: Six Essays on Woman and Causality*, Verso, Londres, 1996, p. 164. [Notre traduction.]
15. Ehrenberg, *op.cit.*, p. 10.
16. *Ibid.*, p. 14.
17. *Ibid.*, p. 15-17.
18. L'œuvre a aussi été projetée sur grand écran sous forme d'installation.
19. On parle ici de la dernière version de 1994 publiée par l'American Psychiatric Association.
20. Janet M. Stoppard, *Understanding Depression: Feminist Social Constructionist Approaches*, Routledge, New York, 2000, p. 6.
21. *Ibid.*, p. 7.
22. *Ibid.*, p.15. Pour une critique de l'approche scientifique positiviste, voir aussi Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, Cornell University Press, Ithaca, 1986; Wendy Hollway, *Subjectivity and Method in Psychology: Gender, Meaning and Science*, Sage, Londres, 1989; Peter Banister, *et al.*, *Qualitative Methods in Psychology: A Research Guide*, Buckingham, Open University Press, 1994; et Brent D. Slife et Richard N. Williams, «Toward a Theoretical Psychology», *American Psychologist*, vol. 52, p. 117-129.
23. Ehrenberg définit la dépression comme «une pathologie du temps (le déprimé est sans avenir) et une pathologie de la motivation [...]». *Op.cit.*, p. 250.

1. For a recent compilation of some of these webcams, see Brooke A. Knight, "Watch Me! Webcams and the Public Exposure of Private Lives," *Art Journal*, Vol. 59, No. 4, Winter 2000, pp. 21-25.
2. Donna J. Haraway, "A Cyborg Manifesto," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991.
3. *Ibid.*, pp. 150, 163-64.
4. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1991, p. 136.
5. *Ibid.*, p. 140.
6. See, amongst others, Emily Martin, *Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture. From the Days of Polio to the Age of Aids,* Boston: Beacon Press, 1994; Christine Battersby, *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity,* New York: Routledge, 1998; and Miwon Kwon, "The Wrong Place," *Art Journal*, Vol. 59, No. 1, spring 2000, pp. 33-43.
7. Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, *op. cit.*, p. 189.
8. Butler, *op. cit.*, p. 146.
9. Alain Ehrenberg, *La fatigue de soi: dépression et société*, Paris: Éditions Odile Jacob, 1998.
10. Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontent*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.
11. These techniques were employed during montage with the use of analogous video recorders.
12. Bronfen, *op. cit.*, p. 33.
13. *Ibid.*, p. 41.
14. Slavoj Žižek, *The Invisible Remainder. Six Essays on Woman and Causality*, London: Verso, 1996, p. 164.
15. Ehrenberg, *op. cit.*, p. 10.
16. *Ibid.*, p.14.
17. *Ibid.*, pp. 15-17.
18. The work was also projected onto a large screen in the form of an installation.
19. I am referring to the latest version, put out in 1994 by the American Psychiatric Association.
20. Janet M. Stoppard, *Understanding Depression: Feminist Social Constructionist Approaches*, New York: Routledge, 2000, p. 6.
21. *Ibid.*, p. 7.
22. *Ibid.*, p.15. For a critique of the positivist approach in science, see also Sandra Harding, *The Science Question in Feminism,* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986; Wendy Hollway, *Subjectivity and Method in Psychology: Gender, Meaning and Science, Sage,* London: Sage, 1989; Peter Banister, *et al.*, *Qualitative Methods in Psychology: A Research Guide,* Buckingham: Open University Press, 1994; and Brent D. Slife & Richard N. Williams, "Toward a Theoretical Psychology," *American Psychologist*, Vol. 52, 1997 pp. 117-129.
23. Ehrenberg defines depression as "a pathology of time (the depressed patient is without a future) and a pathology of motivation. . . ." Ehrenberg, *op. cit.*, p. 250.

Caoimhín Mac Giolla Léith

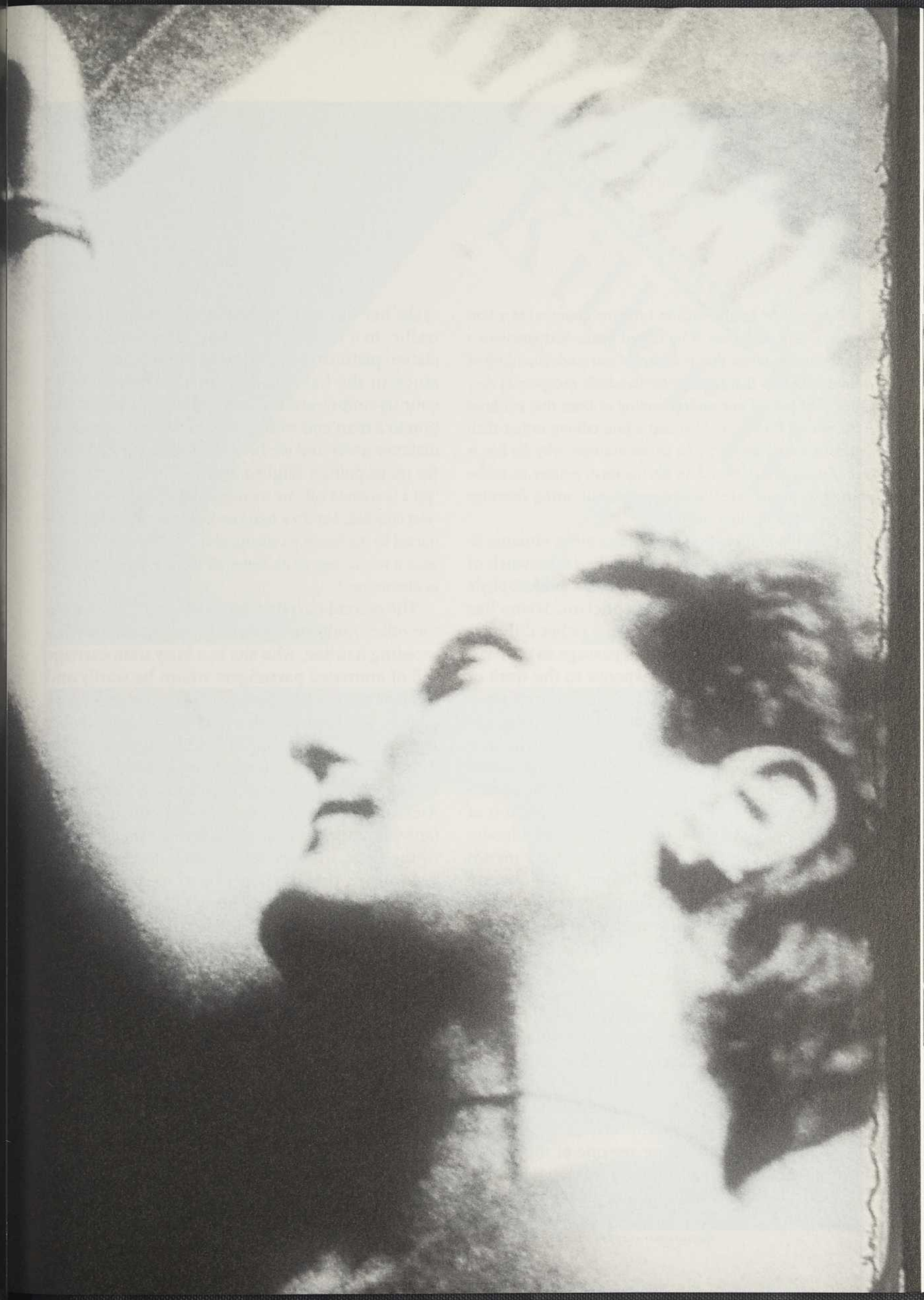
Jaki Irvine:
Metamorphoses and Becomings

In the end the only thing that never changed, never became deformed, were animals. – Michael Ondaatje[1]
If a lion could talk, we could not understand it. – Ludwig Wittgenstein[2]

The first of these quotations is from Michael Ondaatje's *The Collected Works of Billy the Kid*. The second is from Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*. Ondaatje's remarkable ventriloquizing of a life of the legendary outlaw William Bonney is presented by its author as a series of "left-handed poems." Wittgenstein's famous pronouncement, on the other hand, signals a refusal to ventriloquize and a renunciation of an aspect of poetic license. The contrast here is between a peculiar consolation of familiarity and the problem of unknowability. The world of Billy the Kid is one of fluid alliances and visceral extremes. It is a world where friend and foe are indistinguishable, a world full of flayed, parched and punctured bodies whose boundaries are so constantly breached that they are all but obliterated. Ondaatje's poetic fiction happens to be a book for which Jaki Irvine has a high regard. That is reason enough to invoke it, for the time being. As Ondaatje's Billy dryly notes when calling to mind a particularly fond memory "That there is nothing of depth, of significant accuracy in the image, I know. It is there for a beginning."[3]

The relevance of Wittgenstein's gnomic statement to a consideration of Irvine's work is more immediately apparent. This statement, which punctuates a discussion of what Wittgenstein calls the language game of "guessing thoughts," is glossed by Stanley Cavell in an essay entitled "Texts of Recovery" as follows:

Toutes les images sont reproduites avec l'aimable permission de _ All images courtesy Frith Street Gallery, London.
Dani and Diego, un des cinq films dans la série _ one of five films in the series "The Hottest Sun, The Darkest Hour: A Romance," 1999, image d'un film noir et blanc _ 16 mmstill from 16 mm black and white film.



> Whatever one might wish to imagine about what a lion might, as it were, say if he talked I take Wittgenstein's statement to mean that it is part of our understanding of human beings that (with understandable exceptions) they talk, and part of our understanding of lions that (without exception) they do not, so that a lion talking rather than roaring would not clarify for us, for example, why the lion is in discomfort. (It would, to say the least, perplex us in the extreme; in any case it would prevent our caring about his or her suffering then and there.)[4]

Cavell's elaboration of Wittgenstein situates itself most immediately within the framework of Anglo-American "ordinary-language" philosophy's response to the threat of skepticism. Irvine has used it as a point of departure in a rather different direction. Irvine refers to this passage in one of a series of texts written in response to the work of fellow-artist Mike Nelson, though she presents it in dramatized form as an imagined exchange between the two philosophers.[5] More crucially, she has also restaged Cavell's response to Wittgenstein as an overheard conversation between an anonymous man and woman in the opening section of *Another Difficult Sunset* (1996), a five-part video-installation (originally filmed in flickering Super-8) first shown at Frith Street Gallery, London, and subsequently as part of Ireland's representation at the 1997 Venice Biennale. In its original manifestation, four sections of this work appeared on monitors, while the fifth was a large-scale projection. The five sequences were dispersed through various domestically scaled rooms in the gallery. The combined narratives amounted to less than thirty minutes in theory, though in practice it took considerably longer to experience it in what an attentive viewer, drifting through the gallery rooms, might be satisfied was its entirety.

On the first monitor we see one of the work's two main protagonists, a young woman with long red hair, leave a residential city tower-block and make her way by foot, through the din of evening traffic, to a local train station. She stands on the station platform while a guitar-strumming busker sings in the background (in an Americanized country-and-western drawl). She turns her attention to a man and woman who are standing a short distance away and we hear the following exchange (in metropolitan English accents):

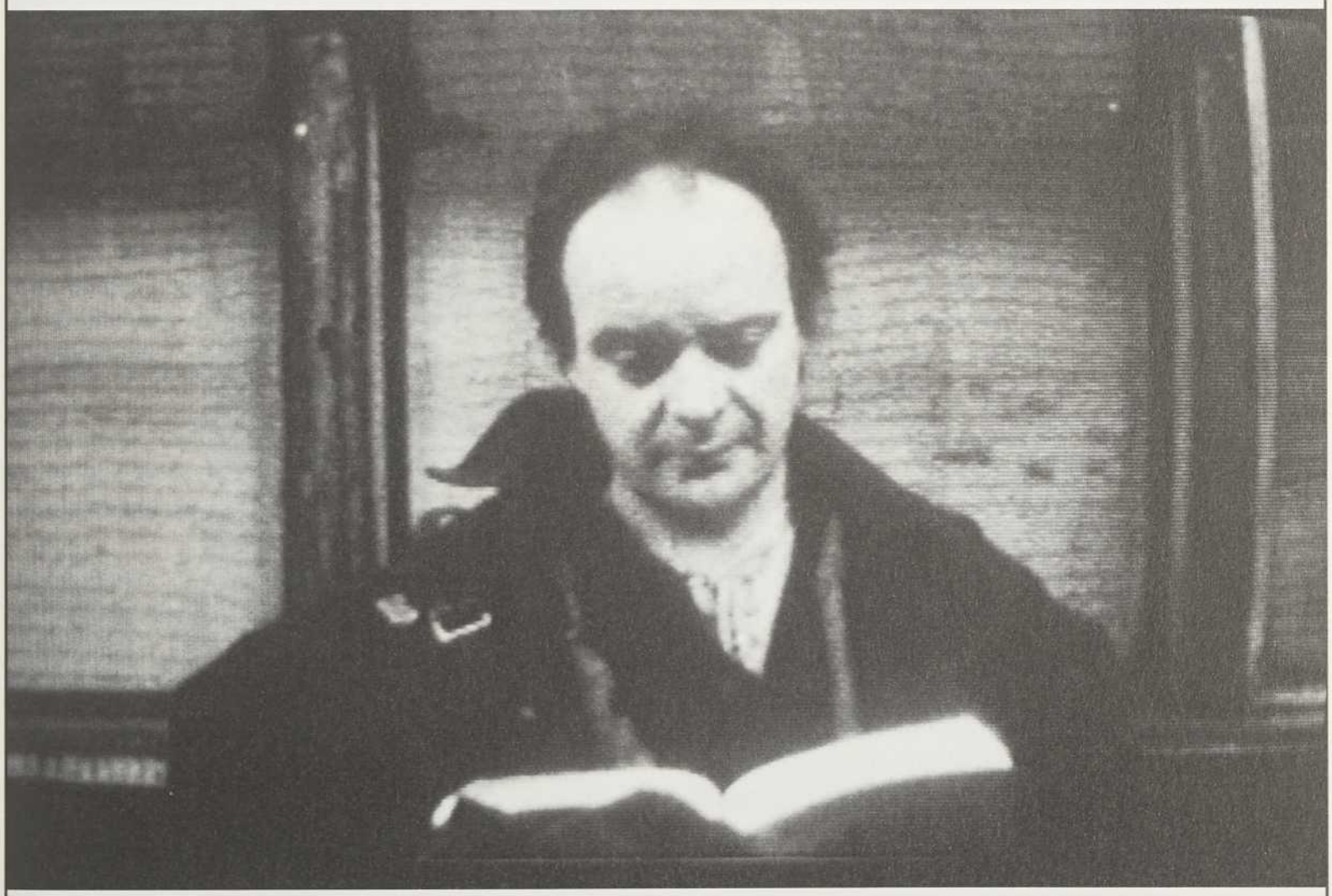
> "[I]f a lion could talk, we wouldn't understand it."
> "Not only that, but if we could understand it, we'd be so distracted by the fact of its talking at all, that we wouldn't care what it was saying, so it's better off roaring, especially if it's in discomfort."

The second narrative sequence introduces us to the other main protagonist, a young man with a receding hairline, who sits in a busy train-carriage full of animated passengers whom he warily and intermittently scrutinizes when he is not reading a book. We hear in voice-over (in a recognisably Irish accent) what convention initially suggests are his inner thoughts, but which we quickly realise is an extract from his book. The book in question is Richard Brautigan's novel *In Watermelon Sugar* (another favoured text, which Irvine also alludes to in the 1995 multi-screen installation *Margaret Again*).[6] In this particular extract Brautigan's nameless narrator recalls, in a casually dreamy tone, an incident from his schooldays when a pair of otherwise polite and well-spoken tigers wandered into the family home at breakfast-time, killed and ate his parents in front of him, and then offered to tell him a story by way of recompense. The extract includes the following passage:

> One of the tigers started eating my mother. He bit her arm off and started chewing on it. "What kind of story would you like to hear? I know a good story about a rabbit."
> "I don't want to hear a story," I said.
> "OK," the tiger said, and he took a bite out of my father. I sat there for a long time with the spoon in my hand, and then I put it down.

Another Difficult Sunset, 1996, détails d'une installation vidéo _ details from video installation.

PUTTING ANIMAL COMMUNICATION
Killer tiger



"Those were my folks," I said finally.
"We're sorry," one of the tigers said. "We wouldn't do this if we didn't have to, if we weren't absolutely forced to. But this is the only way we can keep alive."
"We're just like you," the other tiger said. "We speak the same language you do. We think the same thoughts, but we're tigers."
"You could help me with my arithmetic," I said.

The tigers' eloquent assertion of sameness functions at one level in Irvine's installation as a darkly comic foil to the image of the lion's dumb, inscrutable difference. Yet this assertion of sameness is immediately followed by an equally categorical assertion of otherness. (*We think the same thoughts [as you], but we're tigers.*) For Wittgenstein, the lion resembles a human only in its role as an extreme exemplification of the relative inaccessibility of divergent human cultures one to the other, thereby underlining the conviction that:

[O]ne human being can be a complete enigma to another. We learn this when we come into a strange country with entirely strange traditions; and, what is more, even given a mastery of the country's language. We do not *understand* the people. (And not because of not knowing what they are saying to themselves.) We cannot find our feet with them.[7]

For Cavell, the continuing fascination of Wittgenstein's *Investigations* almost half a century after its publication is both as "a feat of writing" and as "a discovery for philosophy of the problem of the other."[8] This particular passage, as refracted through and redacted by Cavell, clearly holds a comparable, if nonetheless divergent, attraction for Irvine, for whom the problem of cultural estrangement is addressed quite obliquely and incidentally, *e.g.*, in the range of accents brought into play in this particular installation. In her work as a whole, language (usually in the form of what we might call "a feat of speaking") is constantly self-aware and defamiliarizing, and the delimitations of self and other, mind and body, subjectivity and corporeality, are persistently blurred. Estrangement is not an endemic, but a pandemic condition.

In the third sequence of *Another Difficult Sunset*, the red-haired woman reappears as she gets off her train and wends her way through a maze of underground tunnels decorated by advertizing posters and peopled by assorted commuters and buskers. On two occasions the camera lingers pointedly on newspaper headlines relating the day's main story of a tiger who killed his keeper: "Keeper mauled to death by tiger. . .," "Death in Tiger's Cage." The fourth video sequence, projected almost to life-size, alternately depicts the woman and the man in front of the tigers' cage at London Zoo. Though they are never shot together they both appear to be waiting in vain for someone, occasionally glancing at the activity inside the cage. They eventually move off, first the woman, then the man, thereby frustrating, or endlessly deferring, the consummation of a classic opening gambit of popular romance where we are alternately presented with glimpses of two characters' independent lives in anticipation of their finding each other. In the final sequence the man sits on a fallen bough in a park while two other women stop to pat a dog. As they move away we hear the following conversation between the two women (one of whom speaks in the strongly accented English of a non-native Anglophone):

"You can't tell everyone everything but sometimes, if you are going to speak at all, there are some things you've just got to say." "Yes, and we have to talk to a dog about biting if we are going to talk to him at all."

This exchange returns us briefly to Cavell in that it echoes an embedded quotation (from animal trainer and poet Vicki Hearne) in the passage immediately following the one quoted earlier. This last film sequence closes with a shot of a woman reading a newspaper article which features a photograph of the now-deceased zoo-keeper with his wife. The headline reads: "He showed it nothing but love";

Sweet Tooth, 1994, IMAGE D'UN FILM SUPER 8. _ STILL FROM SUPER 8 FILM.
Eyelashes, 1996, IMAGE D'UN FILM SUPER 8 TRANSFÉRÉ SUR VIDÉO. _ STILL FROM SUPER 8 FILM TRANSFERRED TO VIDEO.

thus leaving us with a final, incongruous slippage between the categories of human and animal, and the behaviour, attitudes and emotions appropriate to each.

This categorical fluidity is an aspect of Irvine's work which is worth pursuing. Irvine's films have, over the past few years, played host to quite an extensive menagerie. *The Hottest Sun, The Darkest Hour - A Romance* (1999) is a series of five short films made to be shown as one installation. In one of these films, the erotically charged *Diego and Dani*, an Irish setter pants and drools and licks and tussles with an androgynous young woman who whistles and croons seductively to him. A swarm of nocturnal fireflies occupies the screen for the entire duration of the film *Fireflies*, to the accompanying soundtrack of a chorus of loud-mouthed bullfrogs. In *Ivana's Answers* (2000) a young woman consults a fortune-teller in a room littered with plastic sachets containing dead insects. The fortune-teller discerns in her tea-leaves "someone. . . whose body is made up of. . . falcons. . . sitting on a branch like question marks," and notes that "there is also a bat" but, she tells the woman, "that's got nothing to do with you." The film closes with footage of some caged falcons. Yet this is intercut with footage of flies in the same cage, which the camera follows with apparently equal interest, just as it has earlier lingered on a cloud of floating pollen, which faintly echo, in formal terms, the swarm of light-bugs in *Fireflies*.

The larger frame within which Cavell's commentary on Wittgenstein was developed is an account of the disruptive energies of romanticism vis-a-vis Enlightenment rationalism, one reflex of which he describes as "the specter of animism." (Early commentators on animism (*e.g.*, the Freud of *Totem and Taboo*) viewed it largely as the primitive precursor of religion, which was, in due course, to be superseded by science.) Cavell recasts this confrontation elsewhere as a tension between the competing claims of philosophy and literature (especially poetry). This productive tension, emblematized at the outset of this essay by the quotations from Wittgenstein and Ondaatje, provides as useful a matrix as any for a discussion of Irvine's work. What we might term the animistic impulse in Irvine's recent work both replaces and extends an earlier fascination with the tropes of synæsthesia and synecdoche, *i.e.*, the confusion of the bodily senses and the representation of the whole (body) by its parts, respectively. A "weeping" human ear, for instance, holds our attention for the two minutes' duration of the wordless *Sadman* (1993), while *Sweet Tooth* (1994) tells the story of a disturbingly carefree nineteen-year old who has lost all her teeth. (*Somehow, she said, she felt freer without them.*) In *Eyelashes* (1996) we are told that the female character's lashes "defy" the male character's imagination and "hold it hostage" as "he tries to picture her" while the corresponding camera movements continually deflect the camera's focus towards the (mostly male) body's extremities: feet, hands, nose, chin. In all of these instances the dominant vector is centrifugal rather than centripetal, tending toward dispersal rather than consolidation.

Irvine's non-hierarchical, ramifying animism, in which a speck of pollen and the king of the jungle have comparable claims on our attention, is far from the cosy anthropomorphizing of Disney. It is, if anything, a little closer to the fearsome but exhilaratingly liberating "becoming-animal" of Deleuze and Guattari's pluralist cosmology. In Deleuze and Guattari's radical reconceptualization of the cosmos, man's eminence and centrality is cancelled and his presumption of domination over other modes of existence annulled. (Just as in Brautigan's *In Watermelon Sugar* communal pride sanctions equally the raising of statues to a frog, a cricket, the narrator's dead mother and an artichoke.) Relationships of filiation give way to those of alliance, and evolution is replaced by "involution," a mode of becoming characterized as fun-

damentally creative rather than derivative.[10] To date, Irvine has for the most part preferred to rehearse such modes of becoming under the protective shade of allusion and quotation, as already discussed, but also of likeness and simile. The young girl's unused wooden teeth in *Sweet Tooth* merely resemble "statues of teeth" which "take root and grow in [the] imagination." The fascinating set of eponymous *Eyelashes* "bunch together like a small carefully constructed crowd scene that has two or three spies concealed within it" causing the observer to wonder whether their owner "grew them herself or if she bought them in some unknown place where they were sold like rare and sleeping creatures." It remains to be seen, however, what further metamorphoses and becomings her work may yet accommodate.

Caoimhín Mac Giolla Léith is a Lecturer in Modern Irish Language and Literature at University College Dublin. His art criticism has appeared in *Afterall*, *Artforum*, *Circa*, *Flash Art* and *NU: The Nordic Art Review*. Artists for whom he is currently writing catalogue texts include Willie Doherty and Richard Billingham. He recently curated the 1990s section of *Shifting Ground*, a major survey of Irish Art from 1950 to 2000 at the Irish Museum of Modern Art.

Dans cet essai, l'auteur observe l'œuvre de Jaki Irvine d'un point de vue précis, quoique quelque peu oblique, c'est-à-dire la présence incongrue d'une ménagerie. L'élan animalesque identifié dans les films d'Irvine servirait à articuler des thèmes comme l'étrangeté culturelle, la similarité et la différence, la compréhension et l'énigme. Une sorte de fluidité entre catégories domine dans ces œuvres, où la division entre personnes et créatures s'estompe continuellement. Qu'elle soit humaine ou animale, l'existence repose davantage sur le devenir et la métamorphose (tels qu'avancés par Deleuze et Guattari) que sur la certitude et la fixité.

NOTES

1. Michael Ondaatje, *The Collected Works of Billy the Kid*, London and Boston: Marion Boyars, 1981, p. 10.
2. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G.E.M. Bascombe, Oxford: Blackwell, 1967, p. 223e.
3. Ondaatje, *op. cit.*, p. 20.
4. Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1988, p. 69.
5. *Extinction Beckons*, London: Matt's Gallery, 2000, p. 38.
6. Richard Brautigan, *In Watermelon Sugar*, London: Picador, 1973 [1970]. The passage quoted at length in *Another Difficult Sunset* is on pp. 36-7. The title *Margaret Again* is taken from a chapter heading on p. 31.
7. Wittgenstein, *op. cit.*, p. 223e.
8. Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, New York: Oxford University Press, 1979, p. xiii.
9. Cavell, *In Quest of the Ordinary*, *op. cit.*, p. 38.
10. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, London: The Athlone Press, 1988, pp. 233-309.

FICTIONAL COMMUNITY

In order to promote his "Politics of Fiction" (*Parachute* 101), Michael Hirsch needs ideological bogeymen. I am one of them. As a prime example of what's amiss he cites my project *DER BEVÖLKERUNG* at the Reichstag (German Parliament Building) in Berlin.

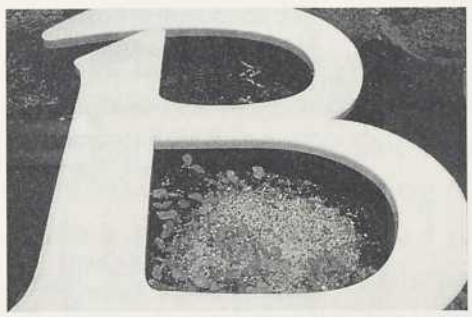
It so happens that his description of the project as well as the controversy surrounding it is factually wrong. I did not design an inscription for the main portal of the Reichstag, as he says, nor did the Art Committee of the Bundestag reject my proposal. On the contrary: the Committee overwhelmingly approved my project for what is in fact the Reichstag's open-air courtyard.

Rather than accepting that vote, however, the sole dissenter on the Committee, a member of the most conservative wing of the CDU (Christian Democratic Party), initiated a campaign to have the vote overturned. Eventually, the project was debated by the full House and passed on April 5, 2000.

Many parliamentarians abstained. What they expressly rejected was voting on art, particularly since the Art Committee – assisted by prominent art experts – had been given the mandate to decide on commissions. They were well aware of the dangers of subjecting judgments on art – whether so-called political art or not – to politicians. Michael Hirsch apparently remains oblivious to such dangers. Otherwise he would not have voiced his surprise that I share these concerns. As a political philosopher in Germany, he should remember the Nazis, invoking the "*gesundes Volksempfinden*" (the healthy sense of the people) to purge "degenerate art" from museums. And he should be aware of the fate of the National Endowment for the Arts in the U.S. Congress and the assaults on the Brooklyn Museum by Mayor Rudolph Giuliani of New York for the purpose of gaining Catholic votes.

In 1916, during the First World War, the Kaiser approved the inscription DEM DEUTSCHEN VOLKE (To the German People) for the pediment of the Reichstag. In view of Germany's horrific history of "ethnic cleansing," present-day attacks by neo-Nazis on Jewish institutions and racist assaults – including murder – of non-German looking people (nine percent of German residents are not citizens), this inscription's emphasis on Germaness has an ominous ring. Next to its emancipatory implication of equality, the German word "*Volk*" (people) always had an exclusionary ethnic connotation.

Adopting the typeface of the pediment in the courtyard, I therefore installed white neon letters spelling out a significantly different dedication: DER BEVÖLKERUNG (To the Population). I pointedly

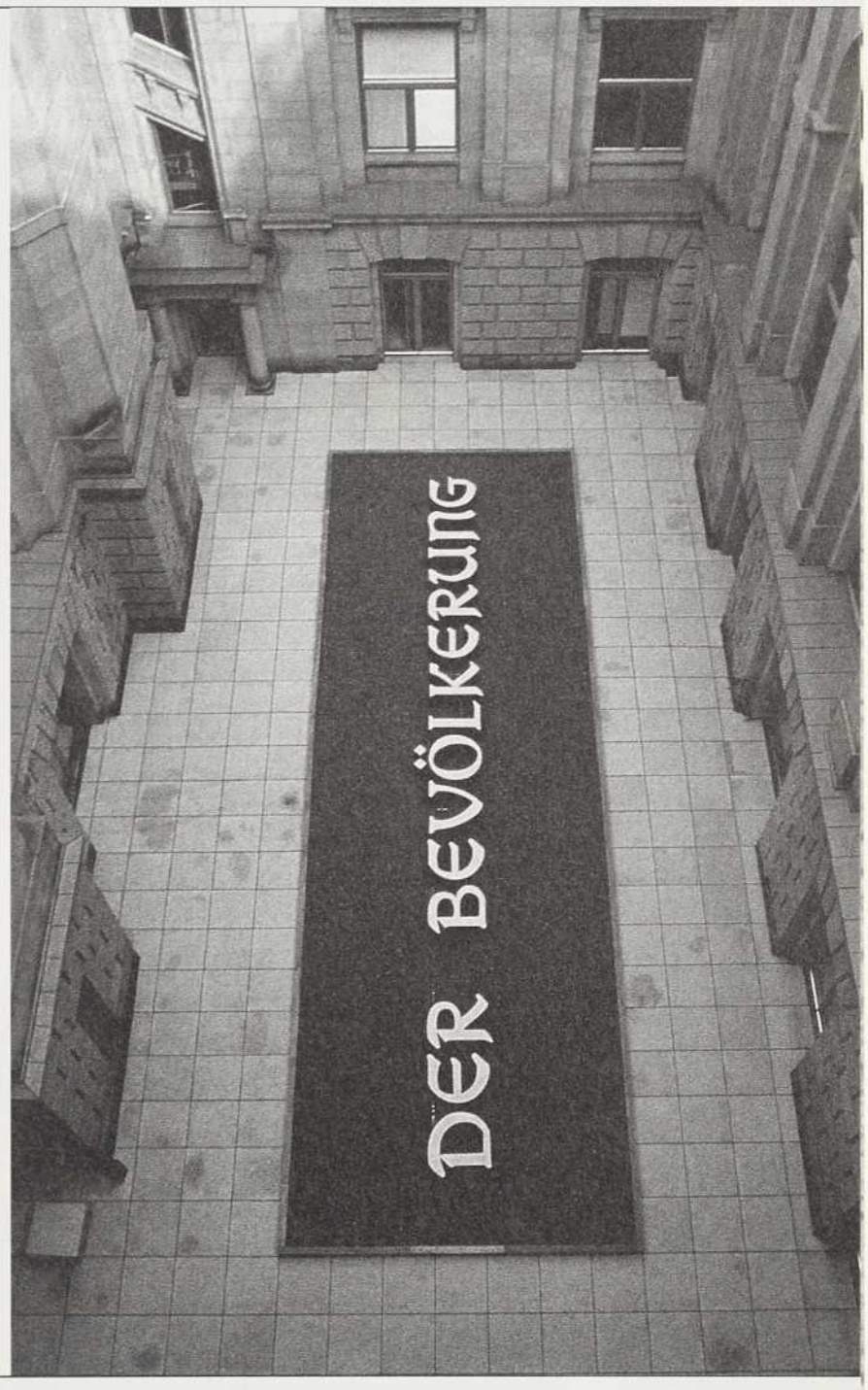


omitted the qualifying adjective DEUTSCH and replaced the ethnically tinged "*Volk*" with the dry term "population." It is this critique of the inscription on the building's façade that infuriated the conservative parties. Their strategy is to enlarge their electoral base toward the Right by appeals to German nationalism.

As an integral part of the project, I invited each Member of the Bundestag to bring one hundred pounds of soil from their election district to Berlin and to spread it around the new dedication. Wolfgang Thierse, the Speaker of the Bundestag, inaugurated the process on September 12, 2000. More than 200 legislators have already made their contribution. Many brought soil from locations of political significance (*e.g.*, former concentration camps, the grave of a revered framer of the constitution, sites of racist attacks). As I expected, seeds hidden in the soil have since sprouted. Whatever grows is to remain untended.

Given the controversy around my project, what is one to make of the politics behind Michael Hirsch's dictum "To confuse community and politics is to reduce man to citizen, and to make of the symbolic ties of human beings the means of their integration"? According to his vision "The modality of the coming community, is fictional." I smell incense.

– Hans Haacke, New York, April 2001



CI-CONTRE _ OPPOSITE: *DER BEVÖLKERUNG* (À LA POPULATION _ TO THE POPULATION), 2000, ERSTES WACHSTUM (PREMIÈRE POUSSE DE PLANTE _ FIRST PLANT GROWTH); PHOTO: JÖRN KUSCHINSKY, © HANS HAACKE/VG BILD-KUNST.
CI-DESSUS _ ABOVE: *DER BEVÖLKERUNG* (À LA POPULATION _ TO THE POPULATION), 2000, REICHSTAG (ÉDIFICE DU PARLEMENT _ PARLIAMENT BUILDING), BERLIN; PHOTO: JÖRN KUSCHINSKY, © HANS HAACKE/VG.
PAGES SUIVANTES _ FOLLOWING PAGES: *DER BEVÖLKERUNG* (À LA POPULATION _ TO THE POPULATION), 2000, EINWEIHUNG (INAUGURATION), 12 SEPTEMBRE _ SEPTEMBER 12, 2000; PHOTO: ROMAN MENSING, AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE _ COURTESY THE ARTIST.

VOL
STRONG

POLITICAL ART VERSUS DEMOCRATIC POLITICAL PROCEDURE?

Hans Haacke rightly recalls that his project is designed for the courtyard of the Reichstag and only *refers* to the dedication on the main portal of the building. As to his correction that Parliament intervened after a first approval of the Art Committee, I admit that my account of the controversy was based on wrong information as to this detail. The question remains: Haacke's way of criticizing in fact de-legitimizes critiques of his work. This question is capital as to the problematic of politically engaged art in the public space. Here it is important to distinguish two problems: The question is not if a work has a right to exist – the mere right to exist (inside the art system) being protected by fundamental constitutional rights. Rather it is how it can exist inside the public political sphere.

In my view it is legitimate to ask whether Haacke's agreeable anti-nationalistic cause is served by his work – both the symbology of "soil" and the substitution of the concept "the people" through the seemingly more innocent concept "the population" have been subject to critique not only from the right. I also think that it is legitimate that legislators take Haacke seriously and politicize an artwork that intends to politicize art inside the space of political representation (instead of merely decorating it), insisting on a democratic debate – against the de-politicizing corporatist system of "experts." I do think that this question merits reflection – instead of the denunciation of supposed intentions (nationalism, crypto-fascist censorship). And I feel that Haacke's attitude ironically undermines his seemingly critical political message. Both his refusal of a parliamentary debate and his unmasking attack on legislators unwilling to participate in his garden-project point in this direction.

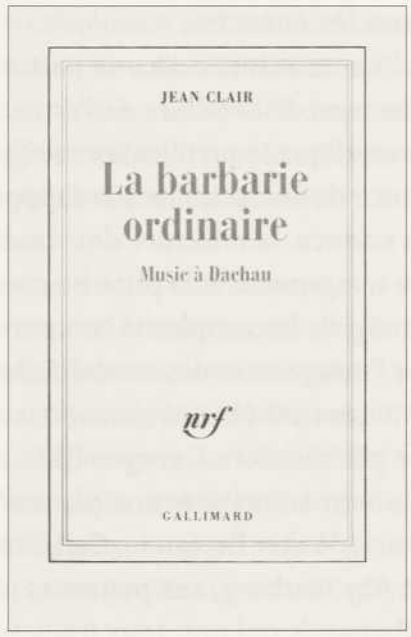
– Michael Hirsch, Muenster, May 2001

Livres et revues _ Books and Magazines

Ouvrages théoriques _ Essays

Jean Clair, *La Barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Éd. Gallimard, Paris, 2001, 170 pages.

Si des photos ont pu être rescapées de l'enfer des camps, des dessins aussi l'ont été grâce à l'artiste peintre Zoran Music qui s'est trouvé à partir de 1944 à Dachau comme prisonnier politique. Né en 1909 dans l'Empire austro-hongrois, Music, témoin de l'effondrement des Balkans, devenu par la force des choses apatride, a réussi, malgré le risque certain, à dessiner ce qui se présentait sous ses yeux: la mort transfigurée en d'effroyables «paysages de cadavres».
Longtemps retenus aux confins de sa mémoire, ces dessins – une centaine tout au plus – deviendront, à partir de 1970, «le sens profond» de son œuvre pictural.
Par ce «besoin de figurer» l'indescriptible, l'œuvre de Music rappelle, au dire de Clair, le «triomphe de l'art et de ses pouvoirs sur le mal». À ces êtres humains humiliés, il a offert par le dessin une inhumation. En fixant un visage aux corps décharnés, il a rejoint le geste artistique initiateur de la culture. En ce sens, la lecture que fait l'auteur de l'œuvre graphique de Music s'inscrit dans le contexte de son livre sur la responsabilité de l'artiste (Gallimard, 1997). Aussi, on s'en doute, l'œuvre de Music ne participe pas de la modernité. Contre un art sans figure, sans mémoire et sans passé, Music n'oublie pas le métier. Face à la barbarie nazie, qui tentera de faire perdre la face à l'homme, l'artiste maintient son désir de ramener au réel la mort dans la vie. C'est ainsi, qu'il se rendrait responsable, devant le visage de l'autre, de la dignité humaine.



On veut bien croire que la culture est ce qui nous reste lorsqu'on a tout perdu. Qu'elle est, comme la mémoire, le centre névralgique de notre condition humaine. Mais peut-on suivre Clair, lorsqu'il dit que «terreur et modernité ont parti lié»? Et, surtout, lorsqu'il fait de l'abstraction picturale un mode d'expression identifiable aux idéaux totalitaires en train de triompher? Enfin, puisque Music affirme lui-même, dans un entretien qui fait suite à l'analyse de Clair, qu'en dessinant l'horreur de la mort, sa beauté tragique, il cherchait moins à témoigner ou à documenter qu'à répondre à une «nécessité intérieure», celle qui devait le conduire à exposer ce qu'il y avait d'énorme, de grandiose, dans cette organisation de la mort. Monsieur Clair fait erreur, me semble-t-il, en soumettant son œuvre à un tout autre dessein.

> André-Louis Paré

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris, 2000, 286 pages.

Une décennie après *Devant l'image*, où Georges Didi-Huberman avait souligné les ambiguïtés de principe du concept d'histoire de l'art de Vasari à Panofsky, celui-ci nous invite, dans son nouvel essai, à reposer notre regard devant les fresques de Fra Angelico au Couvent San Marco à Florence. Il constate que, des années plus tard, ces images n'ont pas fini d'informer son «présent réminescent» et propose l'idée que l'image est une mémoire dont la complexité temporelle ne peut se réduire à la recherche d'un temps perdu.
L'auteur aborde les modèles de temporalité utilisés par la discipline de l'histoire de l'art et remarque l'impossibilité de faire une histoire à

partir d'un recollement des faits du passé. Face à un dogmatisme de la temporalité qui a fait perdurer un modèle chronologique et linéaire largement informé par la notion de progrès, Didi-Huberman convoque la pensée de Walter Benjamin et celle d'Aby Warburg. Il nous montre comment chacun a expérimenté la mémoire des images en remettant en question les postulats d'un savoir spécifique constitué de catégories esthétiques et d'une psychologie anecdotique. En suggérant l'anachronisme comme concept-phare, Didi-Huberman installe un jeu de la discontinuité comme instrument opératoire et montre que l'anachronisme permet la juxtaposition heureuse de moments de mémoire qui ne sont pas tributaires d'une même époque. À travers la notion d'origine de Walter Benjamin, l'auteur nous signale que celle-ci n'est pas à saisir au sens de la genèse et du commencement d'une chose, un point fixe qui se déroulerait dans le temps, mais qu'elle se «feuillette dans le passé» tout en convoquant le présent et l'avenir. De même que le regard inédit qu'a posé Carl Einstein sur la sculpture africaine apparaît comme une pensée anachronique. En rejetant les valeurs d'une interprétation occidentale qui dépréciaient ces objets d'art, Carl Einstein a repensé ces œuvres d'art à partir d'une avant-garde artistique et d'un nouveau rapport aux formes et à l'espace, proposant une ethnologie de l'art dégagée des catégories historiques. À travers ces trois *alchimistes* de l'histoire de l'art que furent Walter Benjamin, Aby Warburg et Carl Einstein, Didi-Huberman saisit l'envers d'une connaissance qui réclamait, pour elle, l'exclusivité de la rationnalité et du sens.

En confrontant la pensée de Pline l'Ancien et celle de Vasari, Georges Didi-Huberman nous propose de repenser les fonctions esthétiques de l'art en soulignant que l'art pour Pline ne s'entend pas en termes de représentation, de *designo* mais plutôt en termes de matière. Le statut de l'image et sa substance fonctionnelle chez Pline ne se règlent pas en évaluation – cette invention des valeurs qui a établi la vieille scène de la raison et de la représentation –, c'est avec une fonction juridique et de filiation que sont à appréhender les objets de l'art, selon le livre xxxv de *l'Histoire naturelle*. Avec Pline, c'est non pas comme condition de validité pour des jugements que s'appréhende l'image mais comme condition de réalité pour les énoncés.
À l'heure actuelle où une partie du discours de l'histoire de l'art revendique la justification de l'existence de la discipline par rapport à la science, la relecture des modèles de temporalité et la prise en considération de la complexité temporelle de l'image sont des contrepoints critiques portés à un savoir en voie de pétrification. Georges Didi-Huberman restitue une place d'honneur à Walter Benjamin, Carl Einstein et Aby Warburg, ces penseurs juifs allemands qui ont, tous trois, travaillé à une tentative de rallier art et science et dont Nietzsche appuyait de ces vœux cette rencontre dans la figure du Socrate musicien.

> Florence Clauzel

Christian Kloyber, ed., *Wolfgang Paalen's Dyn*, New York: Springer-WienNewYork, 2000, n.p.

Amongst other annoyances, the outbreak of World War II put the kibosh on the proliferation of the small literary magazines that did so much to make the West aware of new developments in the arts between Armistice Day and the Nazi invasion of Poland. Nevertheless, there were a few plucky publishers who refused to let the depredations of the Third Reich cramp their editorial style.
A notable member of this dauntless crew was Wolfgang Paalen, a Jewish ex-Surrealist who published six issues of *Dyn* magazine in Mexico City between 1942 and 1944. At the time best known for his *fumages*, a form of painting in which candle flames served as brush and soot-stained paint as pigment, Paalen rode a number of topical hobby-horses, including the relationship of art to science, the philosophical inconsistencies of Marxist dialectics, and the future of modernism. For contemporary readers, though, what most stands out is the great amount of space he devoted to West Coast Native and pre-Columbian art. While, to be sure, Antonin Artaud laid claim to the Mayan mythos a decade before *Dyn*, Paalen's precocious appreciation of Haida, Kwakiutl, and Salish art distinguishes him as a man (slightly) ahead of his time. All six issues have now been handsomely reproduced in a facsimile edition. Including entries by the likes of Henry Miller and Anais Nin, the book's most magnetic pages are the ones devoted to a traditional world that even then was almost extinct. Genocide comes in many forms, so we should probably not be surprised that a refugee from the world's most terrible physical holocaust should warm to the artifacts of a cultural heritage that seemed equally marked for oblivion. The affinity between subject and observer was profound, and the end result a marvel of cross-cultural sympathy.

> Mark Harris

Régis Michel (sous la dir. de), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2000, 346 pages, ill. n. et bl.

La question de l'interprétation de l'œuvre d'art et de son statut actuel peut emprunter tant de voies qu'elle nous semble irréductible à un modèle qui, par définition, serait idéal. De cet ouvrage fondé sur l'interrogation, et «reflet d'un cycle de conférences» tenu au Louvre en 1998, nous retiendrions trois textes, non pas parce qu'ils seraient à nos yeux les meilleurs, mais parce qu'ils émettent un point de vue féministe qui propose une lecture, non seulement critique, mais rafraîchissante de certaines œuvres. Ainsi, pour faire passer son avis sur l'histoire de l'art moderne, voire les histoires du corps, Griselda Pollock rassemble et expose «virtuellement» quelques œuvres de Georgia O'Keefe, Tina Modotti, Imogen Cunningham, Gluck et Joséphine Baker qu'elle commente pour leur manière d'exposer le corps. Intitulé «Visions du sexe», le texte s'interroge sur le rapport qu'il y aurait entre la sexualité et la vision, s'il en existe un, «dans le féminin». Fondant ses propos principalement sur une œuvre de Jean-Baptiste Greuze, *Jeune femme lisant les lettres d'Héloïse et d'Abélard*, Mary Sheriff insiste, pour sa part, sur les éléments de l'image qui flatteraient «l'œil (et la jouissance) de la femme», alors que la critique plus courante parlerait d'une représentation faite pour le regard masculin. Emblématique de questions reliées à la sexualité, la transgression et le savoir, la figure d'Héloïse est commentée par Sheriff pour les liens productifs qu'elle permet entre le désir et la connaissance. Également marqué par une

réflexion sur l'érotisme, celui féminin à l'évidence, le texte d'Abigail Solomon-Godeau démontre comment le féminin monopolise l'imagerie du désir, laquelle emprise serait caractéristique de la modernité. «L'évolution de l'art moderne est un récit sexuel», disait Carol Duncan, (citée par Pollock dans cet ouvrage); assertion que semblent partager Sheriff et Solomon-Godeau.
Des actes de ces conférences, brillamment introduites par Régis Michel, il faut nommer aussi les interventions de Michel Thévoz, de Kaja Silverman, de Michael F. Zimmermann, de Mieke Bal et d'Hal Foster.

> Thérèse St-Gelais

Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, P.U.F., Les Essais du Collège international de philosophie, Paris, 2000, 74 pages.

Adieu à l'esthétique? Oui, mais quelle esthétique? Depuis plus d'une décennie, nous assistons en philosophie à un retour à l'esthétique. Dans le cadre du débat sur l'art contemporain, ce renouveau a le mérite de distinguer la sphère esthétique de la pratique artistique, lesquelles furent du temps des avant-gardes longtemps confondues. Toutefois, parce que les réflexions philosophiques en ce domaine demeurent confinées à la question du jugement de goût, ce retour repose, selon Schaeffer, sur une doctrine qui ne peut considérer celui-ci que dans le champ exclusif au domaine artistique, particulièrement des arts visuels. Or, c'est justement cette dépendance qui ferait obstacle au projet d'une véritable attention esthétique inscrite au sein d'une nouvelle subjectivité. Pour Schaeffer, en effet, les nouvelles données scientifiques concernant l'être humain comme être biologique place la philosophie contemporaine à «une croisée des chemins». Celles-ci rendent désormais possible la «naturalisation» des questions philosophiques. C'est donc dans l'horizon d'une anthropologie naturaliste que notre relation esthétique au monde devrait être approfondie. Dans cette optique, l'étude des conduites esthétiques ne saurait se réduire à la réception des œuvres d'art. Contrairement à la philosophie kantienne, nos conduites esthétiques ne sont pas de l'ordre de la contemplation passive et désintéressée, elles reposent au contraire sur une activité cognitive capable de discrimination. Ainsi, malgré la multiplicité des faits esthétiques, toute opération cognitive renvoie à une structure intentionnelle «chargée affectivement» de manière à opérer une «activation ludique du discernement cognitif». Bien que cette opération soit différente de l'activité créatrice, il existe également des liens extrêmement étroits entre les conduites esthétiques et la création artistique. Liens qui dans une vision transculturelle des activités artistiques a tout à gagner d'un élargissement de notre notion d'art.

Enfin, on comprend pourquoi le jugement de goût, qui occupe une place centrale dans le cadre d'une identification de la sphère esthétique au domaine des œuvres d'art, apparaît dès lors comme un problème secondaire. C'est qu'il n'est pas d'abord question pour une esthétique enfin «naturalisée» d'évaluer de manière critique la production artistique. La relation esthétique ne réside pas dans la formulation d'un jugement évaluatif, mais dans l'appréciation comme «état affectif causé par l'attention cognitive». Par conséquent, le jugement esthétique demeure plus que jamais subjectif. D'une subjectivité libérée de tout transcendantalisme ayant pour source le dualisme ontologique. Dualisme dont il faudrait d'ailleurs prendre congé si l'on veut souscrire à une expérience esthétique d'ordre anthropologique et dire enfin adieu à l'*autre* esthétique

> André-Louis Paré

Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2000, 308 pp., ill. b. & w.

Anthony Vidler, more than any other contemporary writer, has taken up an analysis of space and representation to contribute to the "history" of space. Beginning the book with an inquiry into spatial modernism, his writings are inclusive of theorists Georg Simmel, Siegfried Kracauer and Walter Benjamin, among others. But Vidler continually reinvents these earlier discourses of modernism by joining the spatial with the psychoanalytical, to enable what he calls "warped space." Warped space is psychological space as a repository of phobias and anxiety. Metaphoric in its soundings of modern life, spatial warping is a concept to explore perception, displacement and placelessness through the spatial arts of architecture, urbanism and film. The space of "public territories" presently occupies Vidler; his earlier book, *The Architectural Uncanny*, dealt with a more domestic space.

Striving to locate a physiognomy of space – of subjects and of objects – Vidler's platform, in the second half of the book, is largely a way to engage how artists take up the questions of architecture and architects take up questions of art. He presented these ideas through Vito Acconci's architectural installations, Rachel Whiteread's cast spaces, Toba Khedoori's floating fragments, Coop Himmelblau's canted planes, Mike Kelley's investigations into his (repressed) memory of an architecturally bounded past, and Martha Rosler's disruptive staging of freeway and airport photographs, among others.

Vidler is able to form connective links between both art and architecture in deeply inspired and diverse ways. And this includes a "spatial warping" reshaped by digitalization and virtual reality. Through his layered reading of urban space, Vidler does not presume a separation of early modernism from the present – there are no distinct paradigm shifts. Rather this fascinating book is an intricate, deeply sustaining reading that strives to rethink early twentieth-century concepts, yet also continually moves forward to test out new ideas drawn from the many contemporary complexities of the built environment and its representation.

> Petra Rigby Watson

Paul Virilio, *A Landscape of Events*, trans. Julie Rose, intro. Bernard Tschumi, Cambridge, MA: MIT Press, 2000, 106 pp.

Traversing the critical terrain of the social and the political, the technological and the moral, *A Landscape of Events* provides another installment of trenchant observations on contemporary culture from Paul Virilio. An iconoclastic French philosopher, urbanist and military historian, Virilio continues to be fascinated by the machines of war and the alienation effected by the increasing automation of perception.

Applying his acute intellect to an analysis of "atypical events" ranging from the Gulf War and the World Trade Centre bombing, to urban rioting and anarchy, Virilio explores the cultural chaos and disorientation of the 1980s and 1990s. His latest essays read like a corpus of disasters that foreground the social destruction wrought by the machinations of "progress."

Central to his investigations is an ongoing concern with "dromology," the study of speed. For Virilio, the acceleration of the reality of time has collapsed the boundaries of space and memory. As microprocessors and global communications networks enable the "real time" of information transmission to win out over the "real space" of distance and territory, we are left in an eternal present where the past and future have converged in what Virilio sees as a potentially threatening temporal regime of simultaneity.

A Landscape of Events is a collection of incisive vignettes that describe a "myopic media age" in which the proliferation of technoculture is leaving law, custom and democracy on precarious ground. Flying in the face of the rampant optimism and

cyber-hype that generally greet the seemingly relentless torrent of technological advancements, Virilio performs a series of cultural diagnoses that are as lucid as they are sobering.

> Jody Patterson

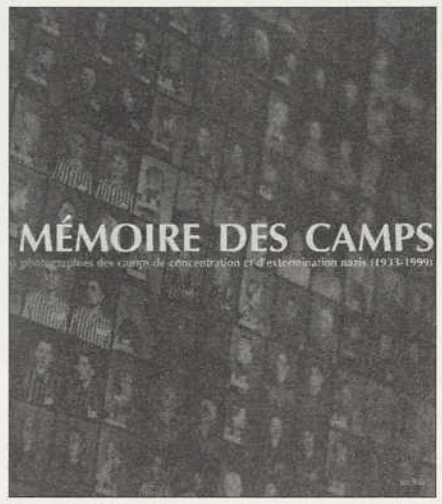
Tracy Warr and Amelia Jones, *The Artist's Body*, London: Phaidon Press Limited, 2000, 304 pp., ill. col.

Charting the semantic shifts in the history of performance art with serious comprehensive yet accessible writing and an arresting collection of images, Tracy Warr and Amelia Jones have succeeded in producing a jewel of a text. *The Artist's Body* features a wide range of artists, is assembled thematically not chronologically and comes complete with detailed index and a back section containing lengthy artists' statements. Responding to the intrinsic problems of translating performance art into lasting mediums such as photography and text, Warr and Jones manage to capture the essence of performance, complete with its difficulties and contradictions, by giving the image and quotes from the artists as much space as their own writing.
The themes Warr and Jones focus on range from "Gesturing Bodies," where artists like Yves Klein, Shozo Shimamoto or Janine Antoni retaliate against high modernism's exclusion of the figure, to "Performing Identity," where Marina Abramovic, Judy Chicago, Adrian Piper, Ron Athey and many more react to society's exclusion of the "other." Performance, with its timeliness, inherent connection with the artist's and viewer's body, and existence in the viewer's space is perhaps the genre best equipped to broach the subjects of postmodern intellectual concern, most significantly the issue of sociocultural identity.
The full colour images assembled here function beautifully as photographs as well as documentation of performance art. Powerful and often poignant, as is the case with images of Bob Flanagan, Paul McCarthy, Gina Pane, Hannah Wilke and quite a few others, this is hardly a book to be flipped through casually, though it is certainly a book to be read often.

> Ana Honigman

Catalogues _ Catalogues

***Mémoire des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, sous la dir. de Clément Chéroux, Éditions Marval, Paris, 2001, 246 pages.**



Parmi les crimes commis contre l'humanité, l'extermination perpétrée contre les Juifs, lors de la Deuxième Guerre mondiale, demeure un cas représentatif. Mais qu'en est-il, aujourd'hui, de cette mémoire des camps? Ne risque-t-elle pas, par les commémorations de toutes sortes, d'être surexposée et de se transformer en un culte mémoriel sans conséquence pour l'avenir? Par conséquent, comment se souvenir? L'image photographique suffira-t-elle à témoigner du «ça a été»? Et quelle image photo? C'est en vue de répertorier les différents clichés pris de ces camps, et parce que «les rapports entre la photographie et l'univers concentrationnaire demeurent largement inexplorés», que l'exposition «Mémoire des camps» fut présentée au début de l'année 2001 à Paris. Elle fut accompagnée d'un catalogue auquel collaborèrent des historiens (I. About, C. Delage, A. Gisinger), des historiens de la photographie (P. Bonhomme, C. Chéroux), et le philosophe et historien de l'art G. Didi-Huberman. Sur le plan de la mémoire, l'image photographique est une arme à double tranchant. C'est dire combien son pouvoir d'évocation demeure ambivalent. Pour y remédier, des écriteaux, placés à l'entrée des camps, défendaient de photographier. Dans un souci de gestion administrative, les bourreaux espéraient contrôler l'image qui devait en rester. Pourtant, comme le souligne Didi-Huberman, l'interdiction cherchait plutôt à enrayer une épidémie d'images qui avait déjà dénaturé le regard autorisé. Ainsi, malgré la censure, la «puissance épidémique» faisait son œuvre, notamment par la production d'images clandestines. Elle sera suivie des photographies prises par les vainqueurs et qui

relataient l'horreur endurée par les victimes, mais aussi l'importance de justifier aux yeux du monde leur opération guerrière. Bref, comment, devant cette matière iconographique disparate, présenter le sens de ces photographies?
Prises, pour la plupart, sans souci de datation, ni d'identification, souvent conçues pour masquer le réel, il devient nécessaire, pour les historiens de la photographie, de restituer le contexte réel de production. Ils tenteront, par exemple, de redonner à ces images leur valeur documentaire, celle souvent détournée, depuis la libération, au profit d'une lecture symbolique profitable à une «pédagogie par l'horreur».
Or, cette reconstitution peut-elle être efficace pour la connaissance historique? Peut-elle offrir l'assise nécessaire à une mémoire collective présentant à l'humanité une vision du mal absolu? Si oui, faut-il s'en tenir à la photographie documentaire? A-t-elle seule la capacité de montrer ce que l'homme fait à l'*autre* homme?
Parmi les différents génocides connus, la Shoah évoque l'échec des Lumières. Elle incarne la fin du sens de l'Histoire. Or, pour certains, l'accomplissement de ce possible signe aussi l'incapacité pour l'image à communiquer l'inimaginable. Et puisque la mémoire orale des survivants fera bientôt place à la mémoire culturelle, comment alors raviver la mémoire collective? C'est ici que la photographie d'art peut s'immiscer dans cette iconologie reconstituée et jouer un rôle prépondérant. Selon K. Kracauer, cité par Gisinger, il est nécessaire d'harmoniser les tendances réaliste et créatrice. D'ailleurs, l'image artistique nous offre la chance de sortir cette mémoire visuelle de l'extermination d'une ritualisation du souvenir. En somme, substituer à l'image souvenir l'image photographique donnerait à voir autrement notre rapport à l'histoire.
C'est dans cette optique que Didi-Huberman examine quatre photographies prises du point de vue des victimes par des membres de la résistance polonaise. Quatre photos qui ont résisté à l'oubli et qui, dans les circonstances, offrent un symptôme de la «ruse de l'image» face à la «raison dans l'histoire», à sa prétention conceptuelle. «Quatre réfutations arrachées à un monde que les nazis voulaient offusquer.» En ce sens, ces photos doivent être regardées comme des «instants de vérité». Elles doivent être étudiées jusqu'à la limite du visible. Aussi, contre le discours de l'inimaginable et de l'indicible, il faut, selon Didi-Huberman, pouvoir donner forme à l'inimaginable. Il faut pouvoir imaginer malgré tout.

> André-Louis Paré

Paul McCarthy and Eva Meyer-Hermann, *Paul McCarthy: Dimensions of the Mind – The Denial and the Desire in the Spectacle*, Cologne: Oktagon Verlag, 2000, 60 pp., ill. col.

Dimensions of the Mind – The Denial and the Desire in the Spectacle documents a series of installations by Paul McCarthy exhibited at the Sammlung Hauser und Wirth in der Lokremise, St. Gallen, Switzerland. McCarthy's exhibition inaugurated the St. Gallen Lokremise, a decommissioned railroad roundhouse converted into an expansive gallery space, in 1999. The book serves as an impressive chronicle of not only this show, but also the most recent additions to McCarthy's challenging and naughty œuvre.
Eva Meyer-Hermann provides spare yet effective introductions to each of the pieces, allowing room for plenty of elegant photos. The images chosen to record McCarthy's overwhelming constructs artfully capture their complexity and subtle detail. For instance, in *Santa's Chocolate Shop* (1996-99) – an installation and performance in which Santa's helpers are thrown into a degenerating spiral of chocolate and masturbatory transgression – photos present perspectives of both "the act" (a discarded elf shoe, a soiled candy-cane) and "the place" (a rotating wooden house-structure). *Dimensions of the Mind* conveys the intensity of McCarthy's sometimes slick, sometimes messy pathology. The circular construction of the railroad roundhouse provides an opportunity to examine McCarthy's many modalities without forcing ridged compartmentalization. The book is a revealing introduction for those unfamiliar with McCarthy's work, as well as stimulation for those who remain transfixed by the artist's titillating phantasms.

> Todd Meyers

NOTE DE L'ÉDITEUR

Le premier paragraphe du texte d'Élisabeth Wetterwald dans le n° 102 (p. 32-43) aurait dû être présenté sous forme d'exergue puisqu'il s'agit d'une citation de Guy Debord tirée du «Rapport sur la construction des situations», *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997.

PARACHUTE

conseil d'administration _ board of directors

JEAN-PIERRE GRÉMY, président du conseil _ chairman
CHANTAL PONTBRIAND, présidente directrice générale _ president
COLETTE TOUGAS, secrétaire-trésorière _ secretary treasurer
ROBERT HACKETT, vice-président _ vice-president
MARY ANNE FERGUSON, PAUL FRAZER, JOHANNE LAMOUREUX, RÉJEAN LEGAULT

conseil d'honneur _ honorary board

YDESSA HENDELES, Collectionneur et Directeur _ Collector and Director,
Ydessa Hendeles Art Foundation (Toronto, Canada)

ANTON et _ and ANNICK HERBERT, Collectionneurs _ Collectors
(Gand, Belgique _ Ghent, Belgium)

PHYLLIS LAMBERT, Directeur fondateur et président du Conseil des fiduciaires,
Centre Canadien d'Architecture _ Founding Director, Chair of the Board of Trustees,
Canadian Centre for Architecture (Montréal _ Montreal, Canada)

CHARLES LAPOINTE, Président directeur général de Tourisme Montréal _
Chief Executive Officer of Tourisme Montréal (Montréal _ Montreal, Canada)

LARS NITTVE, Directeur _ Director, Tate Modern
(Londres, Royaume-Uni _ London, United Kingdom)

ALFRED PACQUEMENT, Directeur _ Director, Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou (Paris, France)

PIERRE THÉBERGE, Directeur _ Director,
Musée des beaux-arts du Canada _ The National Gallery of Canada (Ottawa, Canada)

PARACHUTE

directrice de la publication _ editor: CHANTAL PONTBRIAND | directrice adjointe _ managing editor: COLETTE TOUGAS | adjoints à la rédaction _ assistant editors: JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS | rédacteur correspondant _ contributing editor: STEPHEN WRIGHT | collaborateurs _ contributors: NORMAN BRYSON, FLORENCE CLAUZEL, EMMANUEL HERMANGE, HANS HAACKE, MARK HARRIS, MICHAEL HIRSCH, ANA HONIGMAN, JACINTO LAGEIRA, GORDON LEBREDT, CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH, TODD MEYERS, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, JODY PATTERSON, CHARLES REEVE, CHRISTINE ROSS, THÉRÈSE ST-GELAIS, PETRA RIGBY WATSON, STEPHEN WRIGHT | traduction _ translation: DENIS LESSARD, COLETTE TOUGAS, STEPHEN WRIGHT | abonnements, gestion _ subscriptions, administration: KATHLEEN GOGGIN | promotion, publicité _ promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS | comptabilité _ accounting: ANNICK DOIRON | graphisme _ design: DOMINIQUE MOUSSEAU

rédaction, administration, abonnements _ editorial and administrative offices, subscriptions
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805
télecopieur_ fax: (514) 842-9319 courriel _ e-mail: info@parachute.ca Prière de ne pas envoyer de communiqués par courriel _ Please do not send press releases by e-mail. **publicité _ advertising: (514) 842-9805**

tarifs des abonnements _ subscription rates: **un an _ one year › Canada** (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 49$ étudiant _ student › 39$ institution › 110$ org. sans but lucratif _ not for profit organisation › 66$ |
hors Canada _ outside Canada (frais d'envoi compris _ shipping included): individu _ individual › 77$ institution › 138$ |
deux ans _ two years › Canada (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 89$ étudiant _ student › 69$

diffusion _ distribution
Les Messageries de Presse Internationale Inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) Canada H1J 2L5, téléphone: (514) 355-5674, télécopieur _ fax: (514) 355-5676. Pour connaître le point de vente le plus proche au Canada, composez le 1-800-463-3246, et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. _ To find out the nearest outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S., 1-800-263-9661. FRANCE: La Librairie du Québec, 30, rue Gay Lussac, 75005 Paris, téléphone: 01 43 54 49 02, télécopieur: 01 43 54 39 15. ROYAUME-UNI _ UNITED KINGDOM: Art Data, 12 Bell Ind. Estate, 50 Carrington St., London W4 5HB, tél.: 01 44 207 747 1061, fax: 01 44 208 742 2319. AUSTRALIE _ AUSTRALIA: Multipoint Distribution, MC Box 86, Eastern Mail Centre, Victoria 3110, tél.: 011 613 9720-9292, fax: 011 613 9720-9177

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 003**. | This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 003**.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s._ Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés. _ All rights of reproduction and translation reserved © **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc. **PARACHUTE** est indexé dans _ is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text_texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de _ is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux _ Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. _ PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications–PAP-Enregistrement no 08995. **PARACHUTE** reconnaît l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envoi postal. Impression _ Printer: Bowne de Montréal. Imprimé au Canada _ Printed in Canada. 3e trimestre 2001 _ 3rd trimester 2001. **PARACHUTE remercie de leur appui financier _ thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada _ The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, la Ville de Montréal et le ministère de la Culture et des Communications du Québec.**

LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA DEPUIS 1957 | THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS SINCE 1957

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

Communauté et Gestes

de CHANTAL PONTBRIAND

«Chacun de ces textes, écrits entre 1995 et 2000, est un geste qui correspond à une circonstance particulière: projet d'exposition, ou colloque. Chaque texte est relié à un projet qui a eu lieu, ou qui est encore en devenir. Il correspond à une situation où il s'agit d'exprimer une volonté, un désir. Comme pour tout geste, ce qui s'y exprime est lié à un milieu, à d'autres, à un public, à une communauté d'êtres. Chaque texte cherche à faire entrer en résonance cette idée du rapport à l'autre, sur lequel se fonde la sphère éthique. Celle-ci est primordiale dans un monde en train de se définir, à une intensité de plus en plus grande. La vitesse avec laquelle cette redéfinition de l'*être-en-commun* se fait semble être sans précédent, alors que nous sommes de plus en plus en contact avec les quatre coins de la terre. Les questions de métissage, d'hybridité culturelle, de rapport à l'autre, sont cruciales pour comprendre les enjeux actuels.» – Chantal Pontbriand

PARACHUTE

Jeff Wall, *A Ventriloquist at a Birthday Party, 1947*, 1990.

Un recueil de 8 textes écrits entre 1995 et 2000
Ouvrage en français, 112 p.
Disponible aux éditions **PARACHUTE** et dans toute bonne librairie.

www.artefact2001.com info@artefact2001.com

Artefact 2001

SCULPTURES URBAINES

10 artistes

SUR LE CANAL DE LACHINE

Juillet, août, septembre 2001

MONTRÉAL

Commissaire invité : GILLES DAIGNEAULT

Artistes participants : JEAN-PIERRE AUBÉ, PIERRE BOURGAULT
HERMÉNÉGILDE CHIASSON, COZIC, MICHEL DE BROIN
MICHELLE HÉON, MARIE-CHRYSTINE LANDRY
FRANCINE LARIVÉE, JOHN MCEWEN, MICHEL SAULNIER

PHOTOS : PARCS CANADA

Organisé par le **Centre de diffusion 3D**
en collaboration avec
Parcs Canada Parks Canada

LE CENTRE DE DIFFUSION 3D ET SA FILIALE LE CENTRE D'ART PUBLIC REMERCIENT DE LEUR SOUTIEN FINANCIER : **Parcs Canada, Patrimoine canadien, ministère des Affaires municipales et de la Métropole, Conseil des arts et des lettres du Québec, Emploi-Québec, Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, Ville de Montréal, Maison de la culture Marie-Uguay, Tourisme Montréal, Le Devoir** ; ainsi que ses partenaires privés : **Collection Loto-Québec, Brasseries Molson, Domtar,** les Produits de marque **Liberté,** Imprimerie **Interglobe, Rona, Tristan & America, Maison Alfred Dallaire,** Atelier de reliure d'art **La Tranchefile,** Restaurant **Modigliani.**

L'idée de la communauté _ The idea of community

3 numéros spéciaux _ 3 special issues

PARACHUTE 100

JEAN-LUC NANCY par _ by Chantal Pontbriand

ZHUANG HUI, ROSEMARIE TROCKEL, LUO YONGJIN par Frederico Ferrari

MATHIEU BEAUSÉJOUR, FÉLIX GONZALEZ-TORRES, SOPHIE CALLE, MASSIMO GUERRERA, JOCHEN GERZ, ESTHER SHALER-GERZ, KIKI SMITH, RIRKRIT TIRAVANIJA, par _ by Jean-Ernest Joos

JORDAN CRANDALL by _ par Brian Holmes

SHIRIN NESHAT par _ by Nathalie Leleu

STEVE REINKE by _ par Robin Metcalfe

RINCE DE JONG, PHILIP-LORCA DICORCIA, BRUNO DUMONT, NAN GOLDIN, BERTIEN VAN MANEN par André-Louis Paré

GRENNAN & SPERANDIO by Jonathan Goodman

GUILLAUME PARIS par Cécile Dazord

DAVID BATCHELOR & LIAM GILLICK by Alex Coles

NINA LEVITT by Corinna Ghaznavi

PARACHUTE 101

RIRKRIT TIRAVANIJA par _ by Yvan Chapuis

ADRIANA CZERNIN, MARTIN KERSELS, PETER LAND, ALAIN SÉCHAS, ERWIN WURM... par Élisabeth Wetterwald

ROSEMARIE TROCKEL par _ by Marcus Steinweg

DEVORA NEUMARK par _ Marie Fraser

SPIKE JONZE, TOM TYKWER, JUERGEN TELLER by Dominic Pettman

NAN GOLDIN, VALÉRIE JOUVE, HELEN LEVITT, FLORENCE PARADEIS, SAM SAMORE, MASSIMO VITALI, TOM WOOD par Nathalie Delbard

AERNOUT MIK by Jennifer Fisher & Jim Drobnick

SYLVIE COTTON, GERMAINE KOH, MATHIEU BEAUSÉJOUR par Patrice Loubier

BLAST, LUTHER BLISSET, JENNY HOLZER, JODI, NET TIME, SYNDICATE, THEATRE OF ELECTRONIC RESISTANCE... par _ by José Luis Brea

HANS HAACKE, GORDON MATTA-CLARK, RICHARD SERRA, JEFF WALL... by _ par Michael Hirsch

+ livres et revues _ books and magazines

PARACHUTE 102

RINEKE DIJKSTRA par _ by Thérèse St-Gelais

PHILIPPE PARENO par Elisabeth Wetterwald

ATELIER VAN LIESHOUT by _ par Patricia van Ulzen

ETOY par _ by Bertrand Gauguet

LARS VON TRIER by Jerry White

GILLIAN WEARING by _ par Michael Newman

ALAIN PLATEL by Guy Cools

LYNDA GAUDREAU, JOCELYN ROBERT par Chantal Pontbriand

echoes and shifts by Victor Tupitsyn

+ livres et revues _ books and magazines

Les avez-vous ratés en kiosque? Commandez cet ensemble de textes inaugurant la nouvelle formule de PARACHUTE dès aujourd'hui!
Did you miss them in the bookstore? You can order this ensemble of texts introducing PARACHUTE's new format today!

Je commande _ I order

1 numéro _ issue # _____ › 18$ (à l'extérieur du Canada _ outside Canada › + 4 $)

2 numéros _ issues # _____ _____ › 25$ (à l'extérieur du Canada _ outside Canada › + 8 $)

3 numéros _ issues # _____ _____ _____ › 40$ (à l'extérieur du Canada _ outside Canada › + 10 $)

TOTAL _____ $ (taxes incluses, expédié par voie de surface _ tax included, sent by surface mail)

NOM _ NAME

ADRESSE _ ADDRESS

CODE POSTAL _ POSTAL CODE

TÉL. _ PHONE COURRIEL _ E-MAIL

CI-JOINT MON PAIEMENT DE _ PLEASE FIND MY PAYMENT OF _____ $ PAYÉ PAR _ PAID BY: ○ VISA ○ MASTERCARD ○ CHÈQUE _ CHEQUE ○ MANDAT-POSTE _ MONEY ORDER

N° DE LA CARTE _ CARD NO. EXPIRATION

SIGNATURE

PARACHUTE: 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 info@parachute.ca

$10^2 > 100$

bientôt en vente sur _ soon on sale on > www.parachute.ca
dix œuvres par dix artistes pour _ ten works by ten artists for > PARACHUTE

AUX ÉDITIONS PARACHUTE

QUATRE NOUVEAUX TITRES

Communauté et Gestes de CHANTAL PONTBRIAND

Un recueil de 8 textes écrits entre 1995 et 2000, «chacun tel un geste correspondant à une circonstance particulière [...], cherchant à faire entrer en résonance l'idée du rapport à l'autre, sur lequel se fonde la sphère éthique» (C. P.). 112 p.

Sur ma manière de travailler

Actes du colloque Art et Psychanalyse II
sous la direction d'Hervé Bouchereau et de Chantal Pontbriand
Un recueil des 18 textes de conférences donnés par des artistes, des critiques d'art et des psychanalystes lors de ce colloque international, organisé par la revue PARACHUTE et l'Atelier psychanalytique et présenté au Centre Canadien d'Architecture en 1999. À paraître.

PARACHUTE 1 à 100. Une anthologie

sous la direction de Chantal Pontbriand, préface de Jean-Marc Poinsot
Un recueil des auteurs et des textes les plus marquants de la revue depuis sa fondation en 1975. Plus de quarante essais qui tracent un quart de siècle d'histoire de l'art contemporain au fur et à mesure qu'il se fait. Un ouvrage de référence unique. À paraître.
Coédition avec le MAMCO (Genève)

Danse : langage propre et métissage culturel

Actes du colloque du 9e Festival international de nouvelle danse
sous la direction de Chantal Pontbriand
Un recueil des 25 textes de conférences données par des chorégraphes, des philosophes et différents spécialistes de la danse lors de ce colloque international, organisé par le Festival international de nouvelle danse en 1999, qui visait à cerner les principales problématiques au cœur de la danse et de l'art d'aujourd'hui. À paraître.

PARACHUTE

31 mai - 30 juin 2001

Luc BÉLAND

6 septembre - 13 octobre 2001

Fernand LEDUC

Isabelle LEDUC

25 octobre - 24 novembre 2001

Raymond LAVOIE

GALERIE GRAFF 963, RUE RACHEL EST MONTRÉAL (QC) H2J 2J4

514.526.2616 MER-VEN 11-18H SAM 12-17H

GRAFF@VIDEOTRON.CA WWW.GRAFF.CA

30 août au 30 septembre 2001

Picture this : Documenting the Future

Commissaire : Robert Graham

4 octobre au 4 novembre 2001

Claude-Philippe Benoit

Appel de projets : 1er octobre 2001

centre de photographies actuelles
4001, rue Berri, espace 202
Montréal (Québec) H2L 4H2
téléphone : (514) 845-0063
télécopieur : (514) 845-6482
dazibao@cam.org

DAZIBAO

Dazibao remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

SEPTEMBRE - OCTOBRE 2001

Échange Écosse - Canada

Crystal Collins (Glasgow)

Rosalind Nashashibi (Glasgow)

Janice McNab (Edinburgh)

Kate Gray (Edinburgh)

dans le cadre du *Mois de la Photo à Montréal*

photo: Crystal Collins

19 SEPTEMBRE - 23 SEPTEMBRE 2001

Day for Night

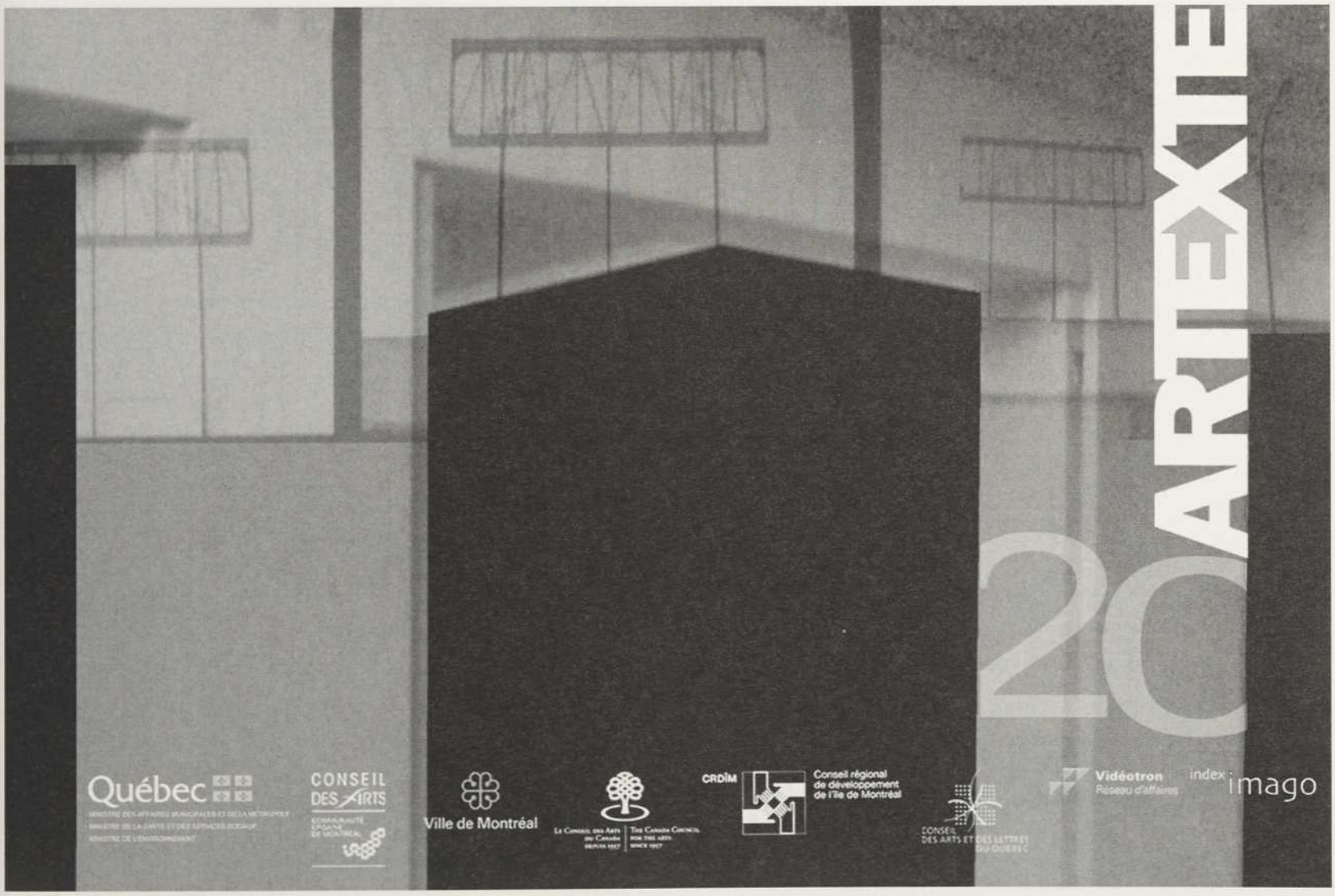
Elsa Stansfield et Madelon Hooykaas (Amsterdam)

au Jardin botanique de Montréal

dans le cadre du *Mois de la Photo à Montréal*

LA·CENTRALE
GALERIE POWERHOUSE

460 Ste. Catherine O. #506, Montréal QC H3B 1A6 Info : (514) 871-0268 galerie@lacentrale.org www.lacentrale.org



Michelle Héon

Du 9 juin au 7 juillet 2001

Le bestiaire

Du 14 juillet au 25 août 2001

Evergon

Mois de la Photo

Du 8 septembre au 13 octobre 2001

La Galerie Trois Points est ouverte
du mercredi au vendredi de 12 h à 18 h
et le samedi de 12 h à 17 h

Galerie Trois Points

372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 520, Montréal (Québec) Canada H3B 1A2
Téléphone : 514.866.8008 Télécopieur : 514.866.1288
j.aumont@galerietroispoints.qc.ca Site Internet : www.galerietroispoints.qc.ca

Avec la participation du ministère de la Culture et des Communications

Sylvie Laliberté

SEPTEMBRE 2001

Musée d'art contemporain de Montréal : *œuvre de politesse*

23 AOÛT - 21 OCTOBRE

GALERIE
CHRISTIANE
CHASSAY

358, rue Sherbrooke Est, Montréal (Québec) H2X 1E6
514·284·0003 téléc.: 514·284·0050 chassay@cam.org

Avec la participation du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

01

▷ Du 7 septembre au 13 octobre 2001

Commissaire : Nicole Gingras
Sandra Sterle (Pays-Bas)
Heike Mutter (Allemagne)

Ambassade van het
Koninkrijk der Nederlanden

Avec le soutien de l'Ambassade Royale des Pays-Bas à Ottawa.

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE
Laurel Woodcock

▷ Du 7 au 14 octobre 2001

Commissaires : Marie Fraser, Marie-Josée Lafortune
Gestes d'artistes : actions de rue dans New York
Carl Bouchard, Rachel Echenberg, Raphaëlle de Groot, Massimo Guerrera, Devora Neumark

En collaboration avec Artists Space et The Lower Manhattan Cultural Council, New York. Une présentation d'OPTICA dans le cadre de la Saison du Québec à New York. Avec le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec et le commissariat Québec New York 2001.

Optica

UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest, espace 508, Montréal (Québec), H3B 1A2
Téléphone: (514) 874-1666, Télécopieur: (514) 874-1682,
info@optica.ca www.optica.ca

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. Optica est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

Image : Sandra Sterle, Exercise 1 (1999) - détail,
Série de huit photographies couleur avec bande vidéo. Gracieuseté de l'artiste

PAYSAGES

7 JUILLET – 18 AOÛT 2001 *En collaboration avec la Galerie René Blouin et la Galerie Roger Bellemare*

NADINE NORMAN

AOÛT 2001 *Dans le cadre d'Artcité du Musée d'art contemporain de Montréal*

DAVID HALL

SEPTEMBRE 2001

BARBARA CLAUS

OCTOBRE 2001

Galerie Lilian Rodriguez

372, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, ESPACE 405
MONTRÉAL (QUÉBEC) CANADA H3B 1A2
TÉLÉPHONE : (514) 395 2245

avec l'appui du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

Sortez du quotidien
Découvrez la collection
d'art contemporain
du Musée des beaux-arts
de Montréal

Take a break from routine
Discover the
Montreal Museum
of Fine Arts' Collection
of Contemporary Art

Entrée gratuite Free admission

Pavillon Jean-Noël Desmarais
niveau S2, 1380, rue Sherbrooke Ouest
Info (514) 285-2000 . www.mbam.qc.ca

M

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL
THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS

Nicolas Baier

12 mai - 23 juin 2001

Paysages

7 juillet - 18 août 2001

Galerie René Blouin

372, rue Ste-Catherine Ouest - ch. 501
Montréal, Qc Canada H3B 1A2
Téléphone : (514) 393-9969 fax : 393-4571

avec l'appui du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

SAAB

présente

artCité

Quand Montréal devient Musée

du 10 août au 8 octobre 2001

SAAB

DESTINATION CENTRE-VILLE

coolmango COMMUNICATIONS

COMPUWARE

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec

www.macm.org

The International Fair for Contemporary Art

ART FORUM BERLIN

3 - 7 October 2001

Daily 12 - 8 pm.
Vernissage 2 October 2001, 4 - 9 pm.
Berlin Exhibition Grounds,
Entrance Masurenallee, halls 21 - 23

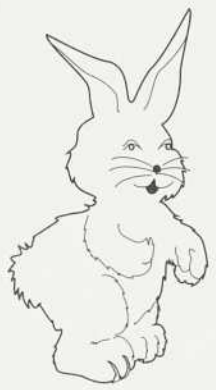
sponsored by BANK GESELLSCHAFT BERLIN

www.art-forum-berlin.com

Messe Berlin

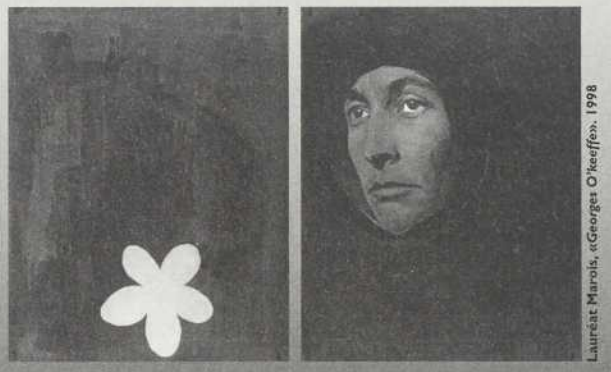
Publi-reportage

Avatar est pour les oreilles de ceux qui ont les yeux pour **Parachute**. **Avatar** est un centre d'artistes multidisciplinaires qui investiguent l'art audio et électronique depuis 1993. **Le Nom de la Chose** est le laboratoire d'art électronique d'**Avatar,** qui développe logiciels, interfaces, systèmes et outils électroniques inédits pour artistes. **OHM éditions** est le nom sous lequel **Avatar** publie projets d'artistes et propositions sonores. **Avatar/OHM éditions** vient de publier deux nouveaux cds : *Le parfum des femmes*, de Chantal Dumas, et *Mouth Pieces* de Paul Dutton. **Le Nom de la Chose** vient de publier un cd-rom : *domUSticks IDEOTRONs*, de ElTractor. **Le Nom de la Chose** offre des ateliers: logiciel MAX, extensions MSP, objet logiciel NATO, puce programmable Basic Stamp. **Avatar** reçoit des artistes en résidence, publie des recettes de performances à faire chez soi, supporte le batifolage audible qui se prend avec joie les pieds dans les fleurs de la carpette sonore multinationale qui nous tapisse les tympans à coeur de jour. **Avatar** a un membership actif et est membre de Méduse. **Avatar** peut être contacté à : **Avatar**, 541 St-Vallier Est suite 562, Québec, Qc Canada G1K 3P9 (418) 522-8918 **avatar@meduse.org** www.meduse.org/**avatar**



BAIE-SAINT-PAUL 2001

L'ÊTRE AU MONDE



Lauréat Marois, «Georges O'Keeffe». 1998

LE SYMPOSIUM INTERNATIONAL

de la nouvelle peinture au Canada

du 3 août au 3 septembre

Les artistes invités: Richard Conte • Lauréat Marois • Charles Pachter • Irène F. Whittome

FORUM, CONFÉRENCES, TABLES RONDES, DANSE, POÉSIE, THÉÂTRE, MUSIQUE

AU CENTRE D'EXPOSITION 23, RUE AMBROISE-FAFARD

«L'EXPO-ÉVÉNEMENT» «REVOIR LA 18e ÉDITION DU SYMPOSIUM»

Le Symposium est subventionné par:

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

PATRIMOINE CANADA

CONSEIL DES ARTS DU CANADA

et commandité par:

LA COLLECTION LOTO-QUÉBEC

BANQUE NATIONALE

TÉLÉ-QUÉBEC • POWER CORPORATION • LE DEVOIR • LE SOLEIL

Renseignement: (418) 435-3681 www.centredart-bsp.qc.ca

Le Musée des
beaux-arts du
Canada félicite
Janet Cardiff,
lauréate du Prix
du millénaire,
la toute nouvelle
bourse internationale
du Canada
en arts visuels.

Motet à quarante voix (2001). Remaniement de « Spem in alium » (1575), de Thomas Tallis. Dans cette sculpture sonore, 40 haut-parleurs disposés autour de la Chapelle Rideau du Musée retransmettent 40 voix enregistrées séparément.

L'installation est en tournée en Angleterre et à New York, y compris à la cathédrale de Salisbury où les voix ont été enregistrées.

Appuyé par la Fondation du Musée des beaux-arts du Canada

Musée des beaux-arts du Canada | National Gallery of Canada

CBC Radio-Canada

Canada

380, promenade Sussex, Ottawa (Ontario) • 1 (800) 319-ARTS • musee.beaux-arts.ca

DAÏMŌN

photo · vidéo · nouveaux médias

présente

Les Bâtisseurs de cathédrales

www.daimon.qc.ca/cathedrales

MICHAEL BLUM, TONY COKES, TACITA DEAN, SAM DURANT, JILL GODMILOW, DOUGLAS GORDON, JINHAN KO, LES LEVEQUE, GLENN LIGON, SUSAN SCHUPPLI, DENNIS TOURBIN, CHRISTOPHER WILLIAMS, X-PRZ

Take Two / Reprise

26.04.01—24.06.01

Présent composé

05.07.01—23.09.01

Les expositions successives *Take Two / Reprise* et *Présent composé*, leur co-publication et leur colloque bénéficient du soutien du Fonds du nouveau millénaire pour les arts du Conseil des Arts du Canada.

La Galerie d'art d'Ottawa | The Ottawa Art Gallery

2, avenue Daly, Ottawa (Ontario) K1N 6E2 (613) 233-8699

fax (613) 569-7660 www.cyberus.ca/~oag

Le Conseil des Arts du Canada
The Canada Council for the Arts
Fonds du nouveau millénaire Millennium Fund

oag GAO

Becky Singleton

September 4 to October 21

Opening Reception Wednesday, September 12, 6 – 8 pm

Art Gallery of York University

N145 Ross Building 4700 Keele Street Toronto M3J 1P3 tel 416.736.5169 fax 416.736.5985 www.yorku.ca/agyu

MUSEOPATHY

CONTEMPORARY ART IN KINGSTON HERITAGE SITES

23 JUNE – 9 SEPTEMBER

A multi-site exhibition involving museums and heritage sites and their collections, curated by Jim Drobnick and Jennifer Fisher

John Dickson
Fastwürms
Jamelie Hassan
Barbara Hunt
Brian Jungen
Komar & Melamid
Anne Ramsden
Mitch Robertson
Joyce Wieland
Mel Ziegler

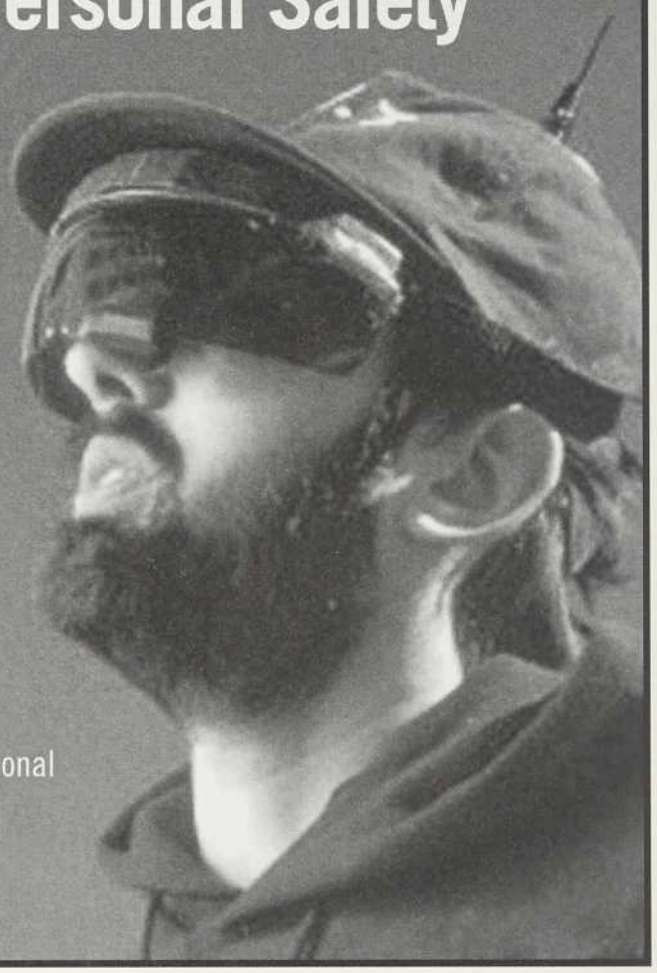
Agnes Etherington Art Centre

Kingston, Ontario CANADA (613) 533-2190 www.queensu.ca/ageth

Supported by the Ontario Cultural Attractions Fund, The Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council, the City of Kingston, the Kingston Whig Standard, and the Community Foundation of Greater Kingston.

Prior Art: Art of Record for Personal Safety
STEVE MANN

Curated by Kathleen Pirrie Adams
June 30 to July 28, 2001



GALLERY TPW

80 Spadina Avenue, Suite 310. Toronto, Ontario. M5V 2J3
Phone: 416-504-4242 | Fax: 416-504-6510
E-mail: gllrytpw@interlog.com

Call for Submissions from Artists and Curators
Gallery TPW welcomes photo-based exhibition proposals from local, national and international artists and curators in all stages of their careers.
Annual deadlines: January 30, April 15 and **September 30**.

Babel

Tom Bendtsen
Simone Jones

June 21 - August 19, 2001
Curator: Carolyn Bell Farrell

FLEX...

Karen Eull

June 21 - August 19, 2001

The Koffler Gallery

Koffler Centre of the Arts
4588 Bathurst Street
Toronto Ontario
Canada M2R 1W6

tel (416) 636-1880 x268
fax (416) 636-5813

Vice Squad
Daivd Grenier and Johannes Zits
June 20 - July 21
Opening Friday June 22

I want to know who you'd be in the best of all possible worlds
Michael Campbell
June 20 - July 21
Opening Friday June 22

Sissy Boys and Foul-Mouthed Women
Performance in a cabaret setting curated by Shawna Dempsey
June 19 + 20 at Tallulah's Cabaret
(call YYZ for exact times and location)

Angel Dust
Jeremy Blake
September 12 - October 13

Videocentric
Curated by VVV—Dara Gellman and Leslie Peters
September 12 - October 13
a part of TRANZ<–>TECH
Toronto International Video Art Biennial

YYZ Artists' Outlet
401 Richmond St. West Suite 140
Toronto, Ontario M5V 3A8
tel/416.598.4546
fax/416.598.2282
yyz@interlog.com
www.interlog.com/~yyz

YYZ

YYZ acknowledges the support of its membership; the Canada Council for the Arts; the Ontario Arts Council; and the City of Toronto, through the Toronto Arts Council.

23 June – 3 September 2001

Kim Adams
Marla Hlady

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

231 Queens Quay West, Toronto ON
(416) 973-4949

The Canada Council for the Arts | Le Conseil des Arts du Canada
ONTARIO ARTS COUNCIL CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
torontoartscouncil An arm's length body of the City of Toronto

The second annual international fine art fair for modern and contemporary art

TORONTO 2001 INTERNATIONAL ART FAIR

Produced by
Western Exhibitors
Events Ltd.
and Venue
Productions Inc.

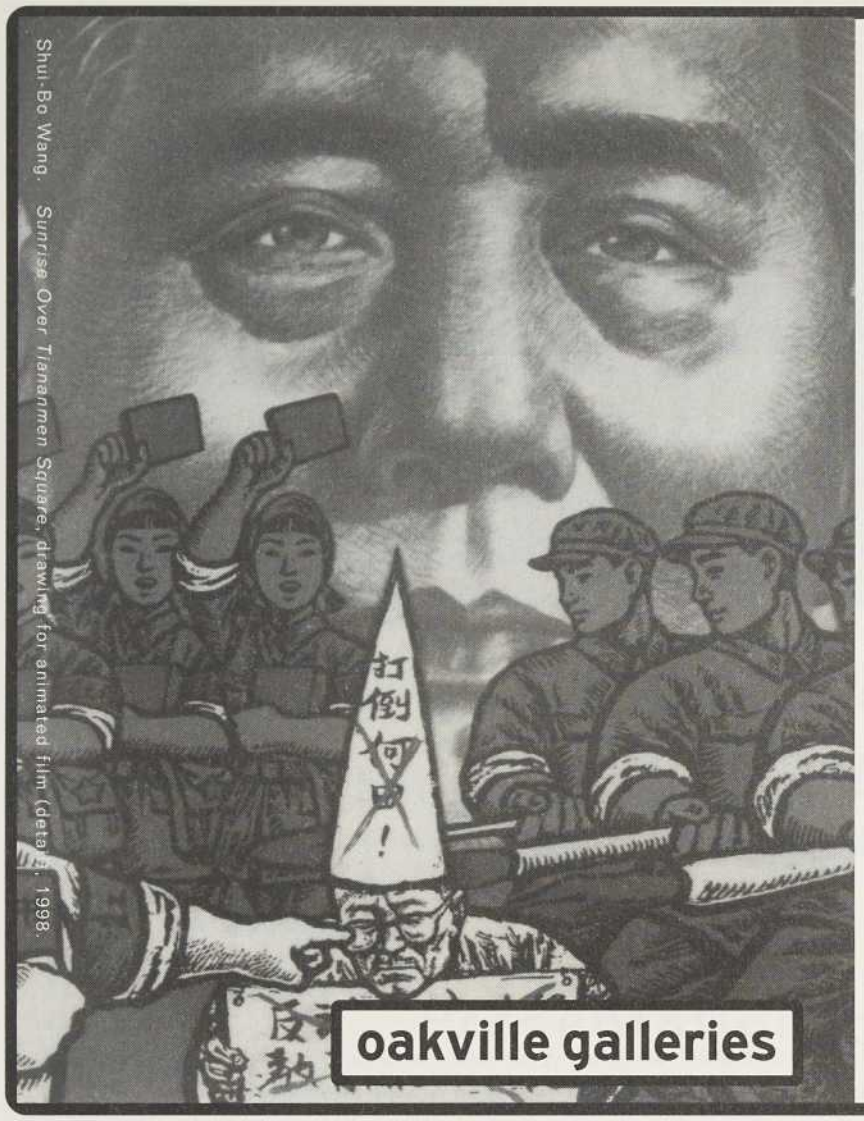
October 11–15, 2001
Metro Toronto Convention Centre

Preview Gala:
October 11, 2001
Benefit for Art Gallery of Ontario

Information:

TEL: 604/ 925 0330
FAX: 604/ 925 0380
E-MAIL: INFO@TIAFAIR.COM
WEB: WWW.TIAFAIR.COM

A portion of the admission tickets sold benefits
The Power Plant
Contemporary Art Gallery



Shui-Bo Wang. *Sunrise Over Tiananmen Square*, drawing for animated film (detail), 1998.

oakville galleries

05.05.01 • 12.08.01 **Kim Adams**
Bruegel-Bosch Bus
Curated by Marnie Fleming
at Centennial Square

23.06.01 • 22.08.01 **EARTHLY DELIGHTS**
deep gardening
Curated by Su Ditta
in Gairloch Gardens

25.08.01 • 28.10.01 **Daniel Olson**
Philosophical Moments
Curated by Marnie Fleming
at Centennial Square

01.09.01 • 04.11.01 **Shui-Bo Wang**
Sunrise Over Tiananmen Square
Curated by Marnie Fleming
in Gairloch Gardens

Gairloch Gardens 1306 Lakeshore Rd. E. **Centennial Square** 120 Navy St.
Offices 1306 Lakeshore Rd. E., Oakville, Ontario, Canada, L6J 1L6
T: 905.844.4402 F: 905.844.7968 www.oakvillegalleries.com oakgalleries@idirect.com

Ian Rawlinson, *Gingerbread*, 2000, acrylic on canvas

ghost town

artists
Judy Bowyer
Garnet Hertz
Monique Martin
Terry O'Flanagan
Ian Rawlinson

curators
Gilles Hébert
George Moppett
Noreen Neu
Dan Ring
Alexandra Stratulat

organised by the Mendel Art Gallery

01 JUNE – 03 SEPTEMBER 2001

artists by artists

senior artist
Edison Del Canto

emerging artist
Marcel Kerkhoff

organised by the Mendel Art Gallery

MendelArtGallery 950 Spadina Crescent East, Saskatoon, Saskatchewan, p:306.975.7610 www.mendel.ca

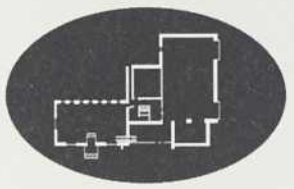
SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY

until August 29

GWEN CURRY Witness

PHIL BERGERSON Shards of Civilization

circulated by the Stephen Bulger Gallery



August 24 - October 7

TAKAO TANABE wet coasts and dry lands

circulated by the Kelowna Art Gallery

601 - 3rd Avenue South
Lethbridge AB T1J 0H4
tel 403.327-8770
fax 403.328-3913
www.saag.ca
info@saag.ca

Gratefully acknowledged is the funding assistance of The Canada Council for the Arts and the Alberta Foundation for the Arts

Charles H. Scott Gallery

JULIUS SHULMAN June 2 to July 22, 2001 Charles H. Scott Gallery

EERO SAARINEN June 2 to July 8, 2001 ECIAD Concourse Gallery

CAI GUO-QIANG August 4 to September 23, 2001 - Opening August 3 at 7:30pm - Charles H. Scott Gallery

Eero Saarinen organized by the University of Michigan School of Architecture and toured in Canada by the Embassy of Finland.
Cai Guo-Qiang presented in collaboration with the Contemporary Art Gallery

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

EMILY CARR INSTITUTE OF ART + DESIGN
1399 Johnston Street, Vancouver, B.C. V6H 3R9 **P.** 604.844.3809 **F.** 604.844.3801 **E.** scottgal@eciad.bc.ca

Video still: Fiona Bowie, *Faltering Repetition*, 360 degree projection

June 2 – July 22, 2001

mis.com

Lorna Simpson
Fiona Bowie
Sophie Calle
and Gregory Shephard

Sept 8 – Oct 20 , 2001

Facing History

Presentation House Gallery

333 Chesterfield Ave, North Vancouver, V7M 3G9 Tel 604-986-1351 Website: www.presentationhousegall.com

May 5 to July 14

KEN LUM

May 5 to July 14

GERMAINE KOH

Sponsored by BMO Harris Private Banking

July 27 to Sept 22

CAI GOU-QIANG

Peforming Chinese Ink Paintings

In collaboration with the Charles H. Scott Gallery and the Dr. Sun Yat-Sen Garden. Sponsored by VANCOUVER FOUNDATION

July 27 to Sept 22

BRIAN JUNGEN

CAG Contemporary Art Gallery

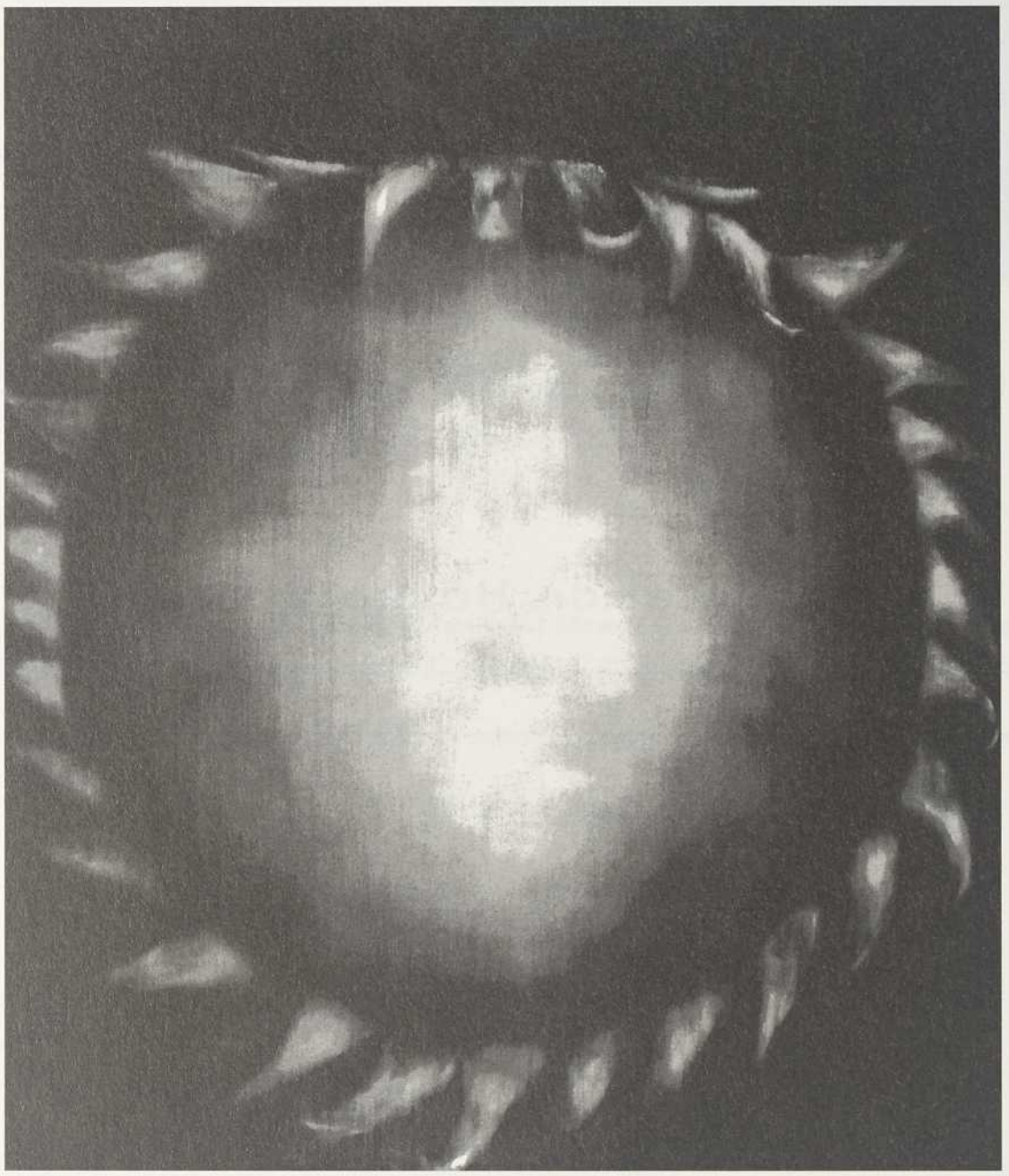
555 Nelson Street
Vancouver BC
Canada V6B 6R5

T 604 681 2700
F 604 683 2710
www.contemporaryartgallery.ca

The Contemporary Art Gallery gratefully acknowledges the continued financial support of The Canada Council for the Arts, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the BC Arts Council and the BC Gaming Commission, and our members.

The Canada Council for the Arts / Le Conseil des Arts du Canada
British Columbia Arts Council
City of Vancouver

POIRIER · SCHWEITZER



LA SAISON ESTIVALE 2001

BLECKNER MARDEN RICHTER SCHNABEL SERRA SHAPIRO TWOMBLY WINTERS
C.P. 336, SUCCURSALE WESTMOUNT, MONTRÉAL (QUÉBEC) CANADA H3Z 2T5
SUR RENDEZ-VOUS | BY APPOINTMENT TÉLÉPHONE | TÉLÉCOPIEUR 514.939.9855

© Photographie : R.-Max Tremblay

Bleckner « The Hope for News » 1996

FIAC 2001

28TH INTERNATIONAL MODERN AND CONTEMPORARY ART FAIR OF PARIS

A TIGHT INTERNATIONAL SELECTION OF 150 GALLERIES WITH A SITE-SPECIFIC ONE-PERSON EXHIBITIONS AREA.

10-15 OCTOBER, 2001

PARIS EXPO,
PORTE DE VERSAILLES,
FRANCE

Special preview: Tuesday, 9 October 2001, 3pm - 10pm

www.fiac-online.com

For exhibition information :

Reed oip, 11 rue du colonel Pierre Avia - BP 571 - 75726 Paris Cedex 15
Tel: +33 (0)1 41 90 47 80 - Fax: + 33 (0)1 41 90 47 89
Email: fiac@reed-oip.fr

REED OIP

Reed Exhibition Companies
Delivering Business Contacts

à paraître _ upcoming

PARACHUTE 104

Conseiller spécial _ Guest Editor > Cuauhtémoc Medina

Mexico

Des textes sur le travail de _ Texts on the work of:
Francis Alys, Carlos Amorales, Miquel Calderon, Arcángel Constantini, Minerva Cuevas, HCRH, Carlos Monsivais, Santiago Sierra, Gabriel Orozco, Pedro Reyes...

Collaboreront à ce numéro _ Contributing to this issue are:
Magali Arriola, Olivier Debroise, Michel Faguet, Mario Garcia, Patricia Martin, Cuauhtémoc Medina, Chantal Pontbriand, Osvaldo Sanchez...

+ des projets d'artistes _ artists projects

Lancement _ Launching:
Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo
Mexico _ Mexico City
le mardi 20 novembre 2001 _ Tuesday, November 20, 2001
Plus de détails dans le n° 104 et sur notre site web. _ Further details in issue No. 104 and on our web site.

En kiosque _ On sale > Octobre 2001 _ October 2001

[www.parachute.ca]