

## DANSE AVEC LE CHIEN

Régis Durand

*“Comme je n'ai jamais douté que l'état de nos organes et de nos sens n'ait beaucoup d'influence sur notre métaphysique et notre morale, et que nos idées les plus purement intellectuelles, si je puis parler ainsi, ne tiennent de fort près à la conformation de notre corps...”*  
(Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 1769)

La très haute technologie cherche aujourd'hui à associer l'électronique et l'organique, à coupler enzymes, bactéries, plasma ou autres composants élémentaires du vivant à des systèmes informatiques sophistiqués. Installer une caméra vidéo et un capteur de son sur le dos d'un chien peut apparaître comme un prototype d'une de nos machines futures-- un prototype certes un peu fruste, à l'usage et au contrôle encore aléatoires, mais néanmoins plausible. Ainsi, le dispositif pourrait-il peut-être, à terme, remplacer le traditionnel chien d'aveugle, au rayon d'action et à la performance limités. On peut imaginer qu'un jour les images “vues” par le chien-caméra puissent être transmises directement au cerveau de l'aveugle, par quelque système d'implant ou de neurotransmetteur, offrant ainsi un palliatif précieux à la

faculté perdue (le port d'entrée d'un tel dispositif serait évidemment localisé au niveau du code-barre du *Generic Man*, 1987-1989, de Jana Sterbak). Cette fonction constituerait un cas particulier (humainement et socialement très positif) d'un dispositif qui entrerait par ailleurs dans le champ élargi des systèmes de télésurveillance, comme la détection et l'exploration à distance de zones ou de conditions jugées trop dangereuse pour l'homme-- une sorte de sonde vivante, si l'on veut.

J'ignore comment Jana Sterbak en est venue à utiliser un tel dispositif pour produire des images. Elle avait certes précédemment eu recours, à plusieurs reprises, à des dispositifs de commande à distance. C'était le cas dans des performances telles que *Remote Control II* (1989) mais aussi dans *Autonomous Chair* (1991) (dans laquelle une chaise est pourvue d'un détecteur de personne à distance, qui commande ses mouvements).

Je me souviens que John Baldessari avait eu l'idée, dans les années soixante, un jour où il avait besoin d'images photographiques, de fixer un appareil photo réglé pour déclencher à intervalles réguliers, sur le dos de son chien, et de l'envoyer faire le tour du pâté de maisons. Il s'agissait pour lui de se désinvestir au maximum de l'acte photographique, au profit d'un mode de production aussi peu personnel et "artiste" que possible Baldessari utilisait par ailleurs des images trouvées dans des revues ou des films, qu'il découpait et assemblait dans ses *Blasted Allegories*, et le recours au chien-caméra donnait à ces "ready made assistés" une dimension humoristique inhérente à l'oeuvre de cet artiste.

Il y a de l'humour et de la dérision aussi chez Jana Sterbak, notamment dans les dispositifs qui consistent à mettre au coeur des oeuvres le travail même du temps: la fonte (*Dissolution*, 2001) ou l'altération (*Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987) du matériau. (la glace, la viande). Ou encore, avec plus de gravité parfois, les situations contraintes de la *Veste* aux manches cousues(1992), de *Sisyphé II*(1991-92), ou de *Condition* (1995). Mais je ne pense pas que le chien-caméra soit, comme il l'était chez Baldessari, une manière de produire des images avec un degré minimal d'art, réduit au seul protocole initial. L'idée est certes drôle, et donne des résultats visuels étonnants, mais il s'agit au fond d'autre chose: d'un véhicule pour voir (et peut-être penser) autrement, pour passer dans une autre dimension, d' "ici" à "là". Tel serait le sens du titre de l'installation qui, comme beaucoup d'autres chez Jana Sterbak, joue de la métaphore spatiale (1). Le

chien-caméra est l'opérateur d'une translation complexe: de la vue humaine, binoculaire et contrôlée, à une vue monoculaire, aléatoire (celle de la caméra) arrimée à un véhicule lui-même guidé par une vue d'un type incompréhensible aux humains, qui entre en composition avec d'autres sens, notamment l'odorat et l'ouïe. Ce dispositif fonctionne donc comme un puissant *shifter*, qui nous fait passer d'un régime perceptif et sémiotique à un autre.

Une telle dialectique entre différents régimes de perception ou de représentation est fréquente chez l'artiste: entre l'humain et l'animal, l'organique et l'abstrait ou le technologique, l'animé et le mécanique. Beaucoup de ces oppositions, on le voit, se jouent autour du corps: les containtes auxquelles il est soumis, les diverses prothèses dont il peut être affublé, et contre lesquelles (ou avec l'aide desquelles, aussi bien) il tente de (re)conquérir son autonomie ou sa liberté. C'est le chant de la femme contre les aboiements des chiens dans *Woman and Dogs (Defence)*, 1995. Ou la lutte de l'homme contre le déséquilibre dans *Sisyphus II* (1991) et les béquilles de *Prothesis* (1994). Ou encore toutes les oeuvres où figurent des "vêtements" transformés: *I Want You To Feel The Way I do (The Dress)* (1984-1985), sorte de cote de maille entourée d'un fil de métal incandescent; *Vanitas* (1987), la célèbre robe faite de morceaux de viande; et *Jacket* (1992), la veste aux manches cousues déjà évoquée.

Dans *From Here to There*, le régime de captation d'images n'est évidemment pas, lui non plus, monolithique, il est tout sauf "un flot continu d'images", des "prises de la banale réalité" que caractériserait "l'absence d'histoire" (2). Ces images frappent au contraire par leur complexité, et par le travail de construction auquel elles sont soumises. Discontinues, "désordonnées" en elles-mêmes, elles sont aussi rigoureusement agencées par l'artiste, de trois manières (au moins): par le montage, le dispositif d'installation sur 6 écrans, et par l'accompagnement musical.

Car si on ne peut parler de "narration" en tant que telle, on assiste néanmoins au déploiement de différentes séquences (la voiture, le ferry-boat, le paysage gelé, la maison, la scène du porc-épic) qui s'enchaînent et se déploient sur les six écrans. On est là devant une sorte d'opéra visuel, qui rappelle en même temps une régie audiovisuelle, comme si le spectateur devait à chaque fois sélectionner lui-même le plan le plus pertinent, tout en étant simultanément invité à les contempler tous. Un tel dispositif construit

un point de vue spectatorial paradoxal, par lequel nous sommes invités à sélectionner ou à associer des images en apparence fragmentaires, mais qui résultent déjà d'un montage sophistiqué. A cet égard, Jana Sterbak retrouve en effet certains caractères du cinéma expérimental, de Dziga Vertov aux écrans multiples du "cinéma d'installation" contemporain (3) Le montage institue une sorte de ballet de brefs fragments, au rythme variable, jusqu'à l'extraordinaire "danse" du chien, au cours de laquelle l'image semble furtivement changer de texture et de nature, comme s'il s'agissait d'une intrusion subliminale. Le mouvement n'est donc pas uniquement celui de la caméra, c'est celui d'un montage et d'un déploiement complexes qui résultent de décisions artistiques (4) Ici aussi, on retrouve une tension entre contrainte et contrôle, détachement et implication, qui donne naissance à une dramaturgie spécifique à toutes les tentatives qui mettent en jeu une vision à distance, "orpheline", comme dans les dispositifs liés à la vidéosurveillance. Une telle dramaturgie n'est ici que suggérée, présente en creux en quelque sorte-- une dramaturgie de l'ennui et de l'indifférence, la surveillance d'un territoire donné, le continu du flot d'images, sans attente particulière d'un événement. Or *From Here to There* fait tout le contraire (le titre est déjà l'indication d'un scénario, celui d'un passage, d'un déplacement). Le "regard" du chien-caméra n'est pas fixe, il est mobile et vivant, il crée donc de l'aléatoire et de l'inattendu. Au lieu d'être une expérience de la fixité et de la continuité absolues arrimées à un territoire particulier, comme c'est le cas dans la vidéosurveillance, il ouvre sans cesse des espaces nouveaux, il les invente littéralement, puisqu'il ne sont plus surplombants, panoptiques, mais aussi "subjectifs" que possible (le "sujet" étant ici non pas une instance narrative, une voix, mais un dispositif) (5) Et puis il y a la musique, ces *Variations Goldberg* jouées par Glenn Gould, avec les amplitudes de tempo qui étaient les siennes, la vitesse vertigineuse de certains passages, qui constituent pour l'oeuvre de Jana Sterbak un puissant élément de structuration. La manière dont Gould dramatise la forme même de la variation me fait prendre conscience qu'ici aussi, chez Jana Sterbak, nous sommes en présence d'un art de la variation, chacune des séquences faisant l'objet de 6 "variations" (une par écran) de durée variable (ce qui fait, comme chez Bach, 30 éléments au total). Il peut paraître étrange qu'une artiste d'aujourd'hui ait recours à cette forme ancienne de la *uariatio*, cette "métamorphose de la métamorphose" qui a marqué la littérature et les arts de l'Antiquité à la Renaissance (6) Les artistes qui aujourd'hui

travaillent à partir de matériaux déjà constitués pratiquent plus volontiers des opérations qui ont nom: appropriation, compilation, citation, sampling, remake, (re)mixage, etc. (la figure emblématique de ce début de siècle étant celle du DJ--du DJ comme artiste, ou de l'artiste comme DJ). Mais il semble que la figure de la *uaratio* ait conservé une secrète pertinence.

Vu ainsi, *From Here To There* serait plusieurs choses à la fois. D'abord, le rêve de voir autrement, de "voir-chien", peut-être même une forme de "devenir-chien" qui satisferait au fantasme profond de voir à la place de l'autre, de s'approprier ses sensations et sentiments (comme dans la pièce intitulée significativement *I Want You To Feel The Way I Do*, déjà évoquée, qu'il faudrait opposer dialectiquement à *Corona Laurea (Noli Me Tangere) 1983-1984*, pièce au contraire de la coupure, du repli sur soi). Ensuite, cette oeuvre manifesterait la tentation de la délégation, de la prothèse qui nous entraîne dans sa logique propre, mélange de maîtrise et d'asservissement. Ensuite encore, elle semblerait relever d'une expérience quasi-scientifique (l'usage du chien évoquant une longue histoire d'expérimentation (ici indolore et ludique) animale). Enfin, comme un point de fuite lyrique et irrésolu, une (re) découverte de l'art et du plaisir immémoriaux de la variation, avec toute la richesse de moyens visuels et sonores que permet notre temps.

1- Voir sur ce point l'essai de Irena Zantovska Murray, "Domesticity and Diremention: Poetics of Space in the Work of Jana Sterbak", in *Velleitas*, cat. Fondation Tàpies, Barcelone/ Musée d'art moderne, Saint-Étienne, 1995

2- Contrairement à ce que suggère Gilles Godmer, in "Chasseur d'images", cat. *Jana Sterbak, From Here to There*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, p. 17-33

3- On lira sur ce point le très remarquable essai de Jean-Louis Comolli, "L'avenir de l'homme? Autour de *L'homme à la caméra*, Dziga Vertov", in Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir, L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, 2004, p.229-255

4- Je marque ici mon désaccord avec la très riche étude de John W. Locke, “Experiments in Camera Movement: Venice 1896 to Venice 2003/ Lumière to Sterbak”, in *Jana Sterbak*, op. cit. ,p.99-109

5- On lira avec intérêt le dossier que consacre la revue *Art Press* à “Vidéosurveillance et fiction, regard et identité”, et notamment le texte de Patrice Blouin, “Le miroir indifférent: vidéosurveillance et mise en scène”, *Art Press* 303, juillet-août 2004, p. 32-38

6- Je suis reconnaissant à Hélène Vial de m’avoir permis de partager son grand savoir sur cette question, à travers sa thèse de doctorat “La métamorphose des *Métamorphoses* d’Ovide: Étude sur l’art de la variation”, Paris, Université de Paris IV, inédit.