

Habilitation au récit

Pierre Rannou

Paru dans la revue esse arts + opinions, N°82. Automne 2014, p.82-87



NATASCHA NIEDERSTRASS, *DÉCONSTRUCTION D'UNE TRAGÉDIE*, VUE D'EXPOSITION, GALERIE TROIS POINTS, MONTRÉAL, 2014.
PHOTO : MATHIEU PROULX, PERMISSION DE L'ARTISTE

Depuis son exposition *Final Girl*, présentée à Plein sud en 2006, Natascha Niederstrass a démontré un intérêt constant pour les questions de narration en photographie. Dans cette production constituée de prélèvement de photogrammes sur des longs métrages commerciaux¹, un des enjeux importants résidait dans le questionnement du récit. En prélevant un photogramme particulier dans la trame de chacun des films choisis, l'artiste figeait l'image sélectionnée, l'éternisait pourrait-on même dire, tout en lui conservant néanmoins sa force narrative. De fait la justesse de son choix se mesurait à la capacité du fragment prélevé à engendrer de possibles récits. Niederstrass invitait ainsi les spectateurs à construire dans leur tête des scénarios leur permettant une appréhension de l'image qu'ils avaient sous les yeux. Cette approche lui ouvrait un vaste chantier dont ses œuvres récentes, exposées chez *Trois points* et *Occurrence* au cours de l'année 2014, soulignent toute la pertinence.

¹ Nous avons analysé la teneur de cette production dans « Conte de la frayeur ordinaire », *Natascha Niederstrass. The Final Girl*, Plein sud, 2006.

L'affaire de Camden Town

Avec son projet *L'affaire de Camden Town* (2011), Niederstrass va s'intéresser aux possibilités offertes par le travail de reconstitution. Le projet s'inspire d'œuvres controversées du peintre anglais Walter Sickert (1860-1942), auxquelles l'artiste va prêter vie en les réactualisant sous la forme de tableaux vivants². Les créations picturales du britannique, qui appartiennent au genre du *Problem picture*, des réalisations extrêmement ambiguës quant à leur sens, ont été associées, à diverses reprises, aux meurtres commis à la fin du XIXe siècle par Jack l'Éventreur. Réalisés vingt ans après les faits, les dessins et les tableaux de Sickert ont amené quelques personnes à le soupçonner d'avoir eu accès aux scènes de crime ou même d'avoir perpétré ces meurtres. Il ne s'agit nullement pour Niederstrass de rouvrir ce dossier et de reconsidérer l'innocence ou la culpabilité du peintre anglais, mais d'explorer le potentiel narratif associé aux situations peintes.



NATASCHA NIEDERSTRASS, *WHAT SHAL WE DO ABOUT THE RENT? OU THE CAMDEN TOWN MURDER*, 2011.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE

À partir des œuvres de Sickert, elle va réaliser des photographies, dans lesquelles elle va chercher à reproduire l'ambiguïté latente que l'on retrouve dans les compositions du peintre. D'ailleurs, on ne sait jamais très bien si l'on se retrouve devant une simple mise en scène reproduisant une œuvre picturale ou encore de la séance de pose organisée par Sickert pour produire son tableau, voir même la scène de crime qui aurait inspiré l'artiste britannique. À aucun moment, Niederstrass dévoile clairement la scène qu'elle a reconstituée. Pourtant, cette question est importante, car on ne liera pas la situation de la même façon selon les différentes possibilités de

² Sur la place de ce type de reconstitution dans le champ de la photographie contemporaine, cf. Karen Henry « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine », dans Lori Paul (dir.), *La photographie mise en scène : créer l'illusion du réel*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada / New York, Merrell, 2006, p. 133-161.

représentation. Dès lors, on est en droit de se demander pourquoi ce type de question ne vient pas naturellement devant une œuvre picturale, alors qu'elle semble toujours se poser devant une photographie. Si l'image peinte est couramment associée à un travail d'imagination, ce n'est pas le cas avec l'image mécanique, car notre réflexe à y percevoir une situation réelle est trop fort.

Mais que l'on ne s'y trompe pas. Niederstrass ne veut pas faire une autre œuvre qui critique, encore une fois, les limites de la théorie faisant de toutes les photographies de simples réalisations indicielles. Si l'on peut penser qu'elle ne renierait pas un certain désir de nous rendre plus sceptique face aux entreprises de reconstitution et un peu moins paresseux dans notre réception des images photographiques, elle semble surtout profiter de ces penchants pour nous offrir des expériences actives de construction de récit. En se retrouvant devant ces œuvres photographiques, le visiteur est convié à se les approprier afin de construire sa propre fiction. Le recours à l'esthétique des *Problem picture* lui délègue une responsabilité dans la constitution du sens de l'œuvre d'art. Cependant, s'il les considère avec soin, il remarquera fort probablement que deux d'entre elles sont présentées comme des études, alors que deux autres portent des titres spécifiques. Si d'un point de vue plastique rien ne permet de les distinguer, en les observant attentivement, le spectateur pourra remarquer que les personnages masculins peuvent permettre d'associer chacune des études aux œuvres terminées, même si les actions changent et que le décor n'est pas vu du même angle. La mise en espace de ces photographies grand format, éloignées les unes des autres dans la galerie, exige donc du visiteur une implication physique et intellectuelle pour qu'il puisse reconstituer la possible séquence des œuvres. Il s'agit moins ici d'une reprise de la formule de Marcel Duchamp à l'effet que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » que d'une façon de signaler le refus de l'artiste d'imposer un sens de lecture précis et une stratégie pour rendre accessible à un très large public des productions artistiques contemporaines.

Déconstruction d'une tragédie

Une expérience narrative toute différente est en jeu dans le travail autour de la figure de Mary Gallagher, une jeune prostituée montréalaise assassinée dans le quartier de Griffintown à la fin du XIXe siècle. Contrairement au projet *L'affaire de Camden Town*, Niederstrass ne choisit pas de reconstruire l'appartement où fut retrouvée la victime pour y réaliser des prises de vue, mais opte plutôt pour la création d'une installation permettant de placer les spectateurs dans une position similaire à celle d'un enquêteur. Adoptant le modèle du roman de détective, puisque le crime a déjà été perpétré et qu'il ne nous reste que la possibilité d'étudier les pièces à conviction, elle demande aux visiteurs de reconstituer mentalement le moment du crime. L'installation ne cherche pas à produire une expérience immersive, malgré la qualité de l'expérience esthétique qu'elle propose, mais vise plutôt à permettre à ses spectateurs de développer leur propre fiction, en leur donnant accès à quelques éléments choisis.

Le dispositif mis en place comprend une projection vidéographique sur un des murs de la salle d'exposition. Celle-ci présente une jeune femme sans tête, dont les mouvements sont un peu saccadés. Les bruits qui l'accompagnent, associés aux froissements de ses mains sur la robe et de ses pieds au sol, ne sont pas parfaitement synchronisés, produisant une impression d'étrangeté. C'est de cette façon que Niederstrass donne corps et réactive Mary Gallagher, rappelant, du même coup, les récits populaires à propos de son fantôme, supposé hanter Griffintown une fois tous les sept ans dans le but de récupérer sa tête³. Cette projection murale est accompagnée, sur un autre mur de la salle, d'un schéma indiquant la disposition, sur la scène du crime, du mobilier, des principaux accessoires et du corps de la victime. Ce plan de l'appartement a vraisemblablement pour fonction de nous permettre de visualiser les lieux de l'affaire. Au dessus de celui-ci, l'artiste a reproduit un extrait de texte tiré d'un journal de l'époque. La description correspond en tous points à l'idée que l'on peut se faire d'un travail journalistique objectif et sans emphase, à l'exception peut-être de la dernière phrase, où se perçoit une touche de subjectivité. Sur les deux autres murs de la pièce sont accrochées quatre photographies grand format sur lesquelles on retrouve des indices du crime. Bien que désignées comme représentant des pièces à conviction, elles ne correspondent pas à l'idée que l'on se fait généralement de ce genre de

³ Sur le motif iconographique de la femme à la tête coupée, cf. Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de l'inconscient, 1989; et de Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de l'inconscient, 1991.

représentation; les éclairages dramatiques et les compositions prêtent aux objets représentés, coupés de tout contexte physique réel, l'allure de véritables natures mortes.

La disposition de l'installation oblige le spectateur, à défaut de mémoriser rapidement le plan, à pratiquer un constant va-et-vient entre le schéma et les photographies, ce qui impose une lecture très fragmentée des éléments et empêche, à toute fin pratique, une reconstitution globale de la scène et, du même coup, du déroulement de l'action criminelle. Ce jeu de déplacement induit subrepticement dans l'esprit de ce dernier l'idée que la photographie est inapte à garantir elle-même de sa réelle valeur indicielle, soumise qu'elle est à l'obligatoire corroboration de son contenu par le schéma et l'extrait de journal, qui agissent dès lors comme légende des images.

S'il veut se figurer le moment du meurtre, le visiteur devra donc faire preuve de beaucoup d'imagination, car ces éléments ne semblent pas vouloir prendre en charge le caractère horrifique de ce fait divers. Ainsi, même s'il a réduit à presque rien la quête de vérité que laissait sous-entendre le positionnement du spectateur en détective, le dispositif a néanmoins permis une appréhension ludique des composantes graphiques de l'œuvre. Le travail installatif mis en place par Niederstrass semble avant tout favoriser la construction d'une fiction très personnelle de l'affaire Mary Gallagher, une façon de s'approprier l'art contemporain.

The Missing Week

Le projet *The Missing Week* pousse dans une autre direction les rapports entre la photographie et le récit. Niederstrass réalise une série de photographies qui tente de documenter les déplacements qu'Elisabeth Short, connue aussi comme le *Dahlia noir*, aurait effectués dans la semaine qui précède son assassinat le 15 janvier 1947. Il ne s'agit pas d'une production tablant sur le phénomène du tourisme noir, qui repose sur la visite de lieux géographiques associés à la mort ou à la souffrance individuelle ou collective, mais qui tente de voir, littéralement, ce qu'il reste aujourd'hui de cette scabreuse affaire qui a troublé, en son temps, l'Amérique.



NATASCHA NIEDERSTRASS, WEDNESDAY, JANUARY 15TH, 1947, TIRÉ DU PROJET THE MISSING WEEK, 2013-2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE

Pour établir le parcours de la jeune femme, l'artiste a compilé des informations dans différentes sources, allant des témoignages des acteurs de l'époque aux essais critiques sur l'affaire, en passant par les rapports de police. Il ne s'agit donc pas d'un travail de compilation d'archives visant une reconsidération de l'affaire elle-même ou d'une tentative pour amener de nouvelles pièces au dossier. D'ailleurs, malgré la diversité des témoignages colligés par l'artiste, il reste de nombreux trous dans l'occupation du temps de la jeune femme, lors de la semaine fatidique, qu'elle ne cherchera, à aucun moment, à combler.

Même si la reproduction du parcours se veut le plus juste possible et démontre une attention méticuleuse aux textes et témoignages, la première chose qui saute aux yeux lorsqu'on scrute ces images, c'est l'écart temporel qui existe entre ce qu'elles sont supposées documenter et ce qu'on perçoit réellement. Cela tend à donner un côté décalé à la documentation visuelle, une sorte de distorsion du temps. Les décors n'étant plus les mêmes et le contexte social totalement différent, les photographies procurent la sensation que les faits nous échappent, tant nous sommes dans l'impossibilité de nous constituer des repères utiles et véritables quant aux déplacements réels de la jeune femme.

Afin de pallier à la faillite des images, Niederstrass leur a adjoint des légendes sous la forme d'extraits des témoignages, permettant ainsi au spectateur de localiser le lieu représenté. Elle a néanmoins opéré un déplacement de la légende, ne la situant pas sous la photographie, comme c'est l'habitude en photographie documentaire, mais directement sur la représentation. On peut dire que, littéralement, le texte recouvre les images. L'artiste semble ainsi donner forme à l'interrogation de Walter Benjamin lorsqu'il se demandait si « la légende [n'allait] pas devenir l'élément essentiel du cliché⁴ ». Cependant, loin d'être un simple clin d'œil, ce déplacement de l'emplacement de la légende de l'image est moins un nouveau mode d'écriture graphique, qu'un moyen réel de réécrire la légende du Dahlia noir, une façon pour l'artiste de se réapproprier ce dossier, sans pour autant imposer une vision unique de l'affaire aux visiteurs de l'exposition.

Sans aucun doute, le travail récent de Natascha Niederstrass participe de l'engouement de l'art contemporain pour les histoires, où les questions essentiellement théoriques sur la narration ont laissé place à des œuvres plus ludiques, plus enclines à faire le pont avec le large public. Bien que ce plaisir de la « feintise ludique partagée », pour reprendre la formule de Jean-Marie Schaeffer⁵, apparait à d'aucuns comme une des voies à emprunter pour mettre de côté les sempiternelles querelles sur l'art contemporain, elle nous semble aussi porteuse d'une posture d'énonciation qu'il ne faudrait pas négliger. À travers l'ensemble de ses projets, qui oscillent à la lisière du fait divers et des arts visuels, Niederstrass parvient à instaurer des zones d'imaginaire décloisonnées, sans pour autant créer des hétérotopies, qui sont autant d'invitations à tirer parti de notre capacité à envisager autrement les éléments qui nous entourent, à devenir créatif dans notre réception même des œuvres. Il s'agit là, à n'en point douter, d'une position éminemment politique, d'un véritable appel à sortir de notre habituel adossement à une imagination formatée.

⁴ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p 321.

⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la Fiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1999.