

Gary Hill

Catastrophe(s) en ligne ou le bégaiement du temps

Louise Provencher

Number 44, Summer 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9642ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Provencher, L. (1998). Gary Hill : catastrophe(s) en ligne ou le bégaiement du temps. *Espace Sculpture*, (44), 26–29.

Catastrophe(s) en ligne ou le bégaiement du temps

Louise Provencher



*«Je connais un labyrinthe grec
qui est une ligne unique, droite...
La prochaine fois que je vous
tueraï, je vous promets
ce labyrinthe qui se compose d'une
seule ligne droite et qui est
invisible, incessant.»*

(JORGE LUIS BORGES, *Fictions*)

*«L'art met la griffe de la mort
sur le sensible. Il ravit la sensation
à la nuit et il y imprime
le cachet des ténèbres.»*

(JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Moralités postmodernes*)

«Il était une fois», devra-t-on se dire à la fin, car tout sera à recommencer. Tendus au fil de départ, d'un point A visant un point B, une évidence semble s'imposer. Il nous faudra reculer pour y arriver.

Retour à la case départ donc, à l'instar de *Pétunia* cherchant à mettre en ordre ce qui ne semble guère s'y prêter du fait de la multiplicité indéfinie des agencements possibles.

Constat préliminaire, sinon «élémentaire».

Gary Hill est un vidéaste dont le travail s'apparente à celui d'un Thierry Kuntzel de par son caractère rhizomatique : d'un champ à l'autre — musique, cinéma, littérature, philosophie —, l'œuvre se déplace, phagocytant les enjeux et les réinterprétant sous des allures inédites et percutantes.

Dans l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, l'angle choisi par la conservatrice Joséée Bélisle est le traitement polymorphe de la langue, et de ses aléas, à titre de médium où se joue la question du sens. Significations fuyantes, dans le processus de lecture, malgré le caractère reconnaissable des signes qui les traque (*Remarks on Color*, 1994); ou, autre «jeu de langage», énigmatiques dans celui du dire commentant, réfractant ce qui se déroule à l'écran (*Disturbance [Among the Jars]*), 1988. Bandes et installations se déployant

par ailleurs dans le cadre d'une pragmatique, où la rhétorique usitée permet de rendre prégnants certains états paroxystiques de qui ne se possède plus, tels l'autisme ou l'apraxie, on ne peut que faire sienne l'affirmation de Jacinto Lageira à l'effet que se trouve posée une «totale adéquation [entre] la technique du support et les significations qu'il véhicule»¹. Les œuvres de Hill se révèlent être des «métalogues»²; trames où l'articulation son et image—filés en temps réel—, se trouve à traduire au premier chef un problème d'ordre cognitif. Le spectateur pour sa part, plutôt que simple destinataire, se trouve piégé à titre de médiateur du réseau de percepts—sonores, visuels—qui l'assiègent. À moins qu'il ne s'aperçoive être le complice, impuissant, de sa déperdition : en équilibre instable sur la crête précaire d'une vague ravalant, dans le vrombissement de sa chute, une inscription discontinue, celle d'une voix risquant, à tout moment, l'ensevelissement.

Oscillant de part et d'autre d'un trait tiré entre ombre et lumière—d'une frontière jumelant, quitte à les rendre indiscernables, réel et imaginaire—, une rumeur saisit à la gorge. Relâchant parfois son étreinte afin de mieux souligner l'état de vulnérabilité où nous sommes plongés... Corps frôlés, ou heurtés : nous nous surprenons être les otages d'une promiscuité forcée, sens aux aguets telles des bêtes traquées. L'obscurité est alors souveraine tandis que le râle se fait à nouveau entendre, une «apparence de plainte terrifiée, générale... fond sonore qui rend fou»³. Une machine, aux allures de phare—autrefois icône paradigmatique de la raison—appelle au

Gary Hill, *Disturbance (Among the Jars)*, 1988. Sept vidéogrammes couleur, sept moniteurs sans boîtier, sonorisation (1 canal), synchronisateur, sept chaises en bois, sol blanc. Collection Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Photo : Richard-Max Tremblay. Courtoisie du Musée d'art contemporain de Montréal.

Gary Hill, *Reflex Chamber*, 1996.
Vidéogramme couleur, projecteur
vidéo, sonorisation amplifiée,
ordinateur, lumière
stroboscopique, miroir, table.
Photo : Richard-Max Tremblay.
Coutoie du Musée d'art
contemporain de Montréal.



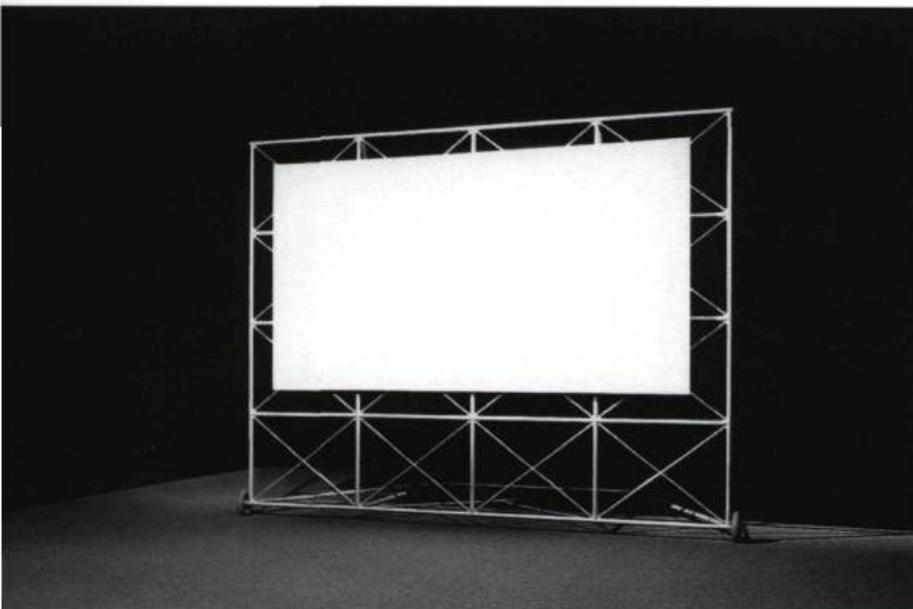
nafrage du sens, ou plutôt du discours qui tenterait d'instituer une diégèse claire et bien ordonnée, sur le sol, perpétuellement mouvant, de la matière électronique.

Redoublant — tramant simultanément son reflux — le flot continu auquel nous sommes assujettis, pieds et poings liés, lorsque positionnés devant le petit écran, un déferlement d'images vient en effet soudainement ponctuer le grondement du colosse de bois, sis en position centrale du lieu. Miroir aux alouettes, usant du ressort qu'offre une attitude convenue, *Dervish* — apparatus technique s'il en est — s'imisce dans l'uni-

pour reprendre l'expression de Quasha et Stein⁵ —, les oeuvres de Gary Hill insistent sur les processus de rétroaction. Inversions et renversements, instances d'un *feed-back* singulier engendrant un espace de réflexion par où se dévoilent les présupposés ontologiques de la technologie. Désignant ainsi, afin de mieux la déjouer, une volonté de contrôle inhérente à tout usage technique encouru, mais tout autant l'irrécusable interdépendance — sinon *connaturalité* — de l'homme et de la machine, *Dervish* s'impose ; artefact s'emballant de lui-même, à perdre haleine, énonçant en rafale une suite de sons où se trouvent amalgamés ronronnements mécaniques et marmonnements humains.

nes... Nous assistons à la mise à mal d'une énonciation, à la mise à nu du mot comme son.

Déroutante, fascinante machine que celle dont, croit-on, émerge un « langage tapissé de peau... toute une stéréophonie de la chair profonde »⁶. Événement d'un dire auquel répond celui de la formation d'images dont la *lecture* est plus qu'improbable du fait de la disjonction de leur apparition, de leur valse-hésitation entre gauche et droite. Voilà d'ailleurs qu'elles s'estompent, ou se fondent l'une dans/sur l'autre, se rabattent telles les pages d'un livre. À moins qu'elles ne s'affolent tels ces corps perçus vers la fin du cycle de *Dervish* et qui, s'emboîtant, semblent se dislo-



vers télématique où tout événement doit se trouver anticipé, toute étrangeté domestiquée. Se trouve alors mimée la recherche frénétique propre au kitsch d'une familiarité rassurante, dans un monde où se trouve privilégiée « une présence qui «relève» la distance, qui la pose (la prend en compte, l'étudie, la calcule), la franchit et l'abolit dans l'immédiateté de l'acte de communication »⁴.

Parodique, *Dervish* l'est toutefois assurément. Car loin de simplement reconduire les conditions usuelles quant au procès de perception mises en place par le monde de la «téléconomie» — grâce auxquelles s'affiche un déni de la distance et de l'altérité, initiant un «état d'hypnose consensuelle»,

Outre l'instauration de l'atmosphère anxieuse évoquée plus haut — en lieu et place de la proximité rassurante et du contentement béat d'une reconnaissance de soi —, se profile donc simultanément une interrogation sur le langage, aussi bien à titre d'instrument de communication qu'en tant qu'outil de maîtrise, sinon d'invention, du réel. La distance se *calcule* pour mieux être annihilée ; le temps entre émission et réception d'un message l'est tout autant, sous condition que le signe puisse se donner suivant la mise à transparence de son référent. Or, d'une langue moulée selon les canons de l'intelligence artificielle des réseaux informatiques, ou d'un régime langagier dont les occurrences se trouveraient prévues par les règles de générativité d'une quelconque axiomatique, il ne reste que les rui-

quer tout à la fois. Comme si, pour que les mots, et les images, prennent consistance, il leur fallait en passer par le corps, justement, quitte à s'y trouver broyés. Comme si, pour que la pensée s'articule, la conscience surgisse, il fallait ce choc qu'impose, du dehors⁷, la sensation dans l'éphémérité de sa présence.

Avec *Midnight Crossing*, l'éveil s'avère à nouveau conditionné par ce passage au creux du vertige qu'instaure la nuit, la noirceur radicale où rien ne peut se voir de l'architecture d'un lieu. Aucun parcours ne se donne à lire, sinon durant ce bref moment où se produit l'illumination brutale d'un écran. Éclair rapide qui aussitôt s'efface : l'obscurité reprend ses droits tandis que perdure sur notre rétine la surface blanche de l'écran. Rémanence d'une image formant écho avec celle que déjà

Gary Hill, *Midnight Crossing*, 1997. Vidéogramme couleur, projecteur vidéo, sonorisation amplifiée, lumière stroboscopique, écran à structure métallique. Photo : Richard-Max Tremblay. Courtoisie du Musée d'art contemporain de Montréal.



Gary Hill, *Dervish*, 1993-1995. Installation vidéographique/sonore: Structure de bois et d'aluminium, miroirs, lumière stroboscopique, moteur, 2 projecteurs vidéo, haut-parleurs, ordinateurs et contrôles électroniques, vidéo-disques et programme édition 2/2 Photo: Richard-Max Tremblay. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

on avait pu noter lorsque s'interrompait le flux visuel généré par *Dervish*: travail de la *mémoire* qui, semble-t-il, ne doit rien au «sujet» conscient, même si celui-ci s'en repaît pour tenter de combler les blancs, les silences oeuvrant la trame visuelle.

Peine perdue. «Tout brûle», énonce une voix tandis qu'une lumière aveuglante nous dévisage, anéantissant tout renvoi à un monde autre qu'imaginaire. S'ouvre alors devant nous une trajectoire dont l'algorithme reste à réinventer, une voie dont on ne peut sortir qu'à s'y perdre. ■

Gary Hill
Musée d'art contemporain de Montréal
Conservatrice: Josée Bélisle
30 janvier-26 avril 1998

NOTES :

1. Jacinto Lageira, «Une Verbalisation du regard», in: *Parachute*, no. 62, avril-mai-juin 1991, p. 7.
2. *Ibid.* Rappelant une notion évoquée par Gregory Bateson, Lageira parle de métalogue comme d'une «conversation sur des matières problématiques [qui] doit se constituer de telle sorte que non seulement les interlocuteurs discutent du problème en question, mais que la structure du dialogue dans son ensemble soit l'exacte illustration de ce dont on parle».
3. Pascal Quignard, *Petits Traités*, Maeght, 1990, tome IV, p.22.
4. Daniel Payot, *Anachronies de l'oeuvre d'art*, Galilée, 1990, p.74.
5. «Deux sens à la fois (lecture performative — l'histoire retournée)» de George Quasha et Charles Stein, in *Gary Hill*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p.33.
6. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Le Seuil, 1973, p.104.
7. «Exister n'est pas ici le fait d'une conscience visant son corrélat noématique ni celui d'une substance permanente. Exister est être réveillé du néant de la désaffection par un là-bas sensible.» J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993, p.205.

Gary Hill is a video artist whose work has a rhizomatic character similar to that of Thierry Kunzel; his work shifts from one field to another—music, cinema, literature, philosophy—, absorbing the issues and reinterpreting them at a new and striking pace. In the exhibition at the Musée d'art contemporain de Montréal, the artist gives importance to the polymorphic nature of language and its hazards, using it as a medium to play with meaning. Words and images only become substance when they pass through the body, even if it means being crushed. Gary Hill's works stress processes that have a retrospective effect. They invert and change direction, becoming instances of remarkable feedback which create space for reflection and reveal the ontological presuppositions of technology.