

ETC



Des lieux de l'ambiguïté du temps et de l'espace

Bettina Hoffmann, *Décalage*, présenté dans le cadre du Mois de la Photo, Dazibao, Centre de photographies actuelles, commissaire : Marie Fraser. 7 septembre - 6 octobre 2007

Sylvain Campeau

Number 81, March–April–May 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34554ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2008). Review of [Des lieux de l'ambiguïté du temps et de l'espace / Bettina Hoffmann, *Décalage*, présenté dans le cadre du Mois de la Photo, Dazibao, Centre de photographies actuelles, commissaire : Marie Fraser. 7 septembre - 6 octobre 2007]. *ETC*, (81), 56–57.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



Montréal

DES LIEUX DE L'AMBIGUÏTÉ DU TEMPS ET DE L'ESPACE

Bettina Hoffmann, *Décalage*, présenté dans le cadre du Mois de la Photo, Dazibao, Centre de photographies actuelles, commissaire : Marie Fraser. 7 septembre – 6 octobre 2007

exposition portant le titre de *Décalage*, de Bettina Hoffmann, présente en fait deux séries de travaux vidéo fonctionnant selon des paramètres légèrement différents. Une première série de ces travaux se coiffe du titre de *Momentum*; une seconde reprend celui de *Décalage*. L'une et l'autre occupent, dans la galerie, des écrans différents, cette démarcation étant justifiée par ces altérations apportées de l'une à l'autre.

Dans *Momentum*, Bettina Hoffmann reprend les mécanismes et stratégies que nous connaissons déjà. Une caméra, en travelling circulaire, circonscrit une scène figée où l'on peine à reconnaître ce que s'y passe. De même, il semble difficile de mesurer la portée de ce qui est montré. On mesure difficilement ce qu'il en est des intentions, motivations et émotions des personnages affichés en des poses et postures suspendues, en arrêt devant l'acte, le geste à accomplir ou poursuivre, les mots qui les attendent, la réplique qu'ils brûlent peut-être de lancer.

Cette première série est en fait composée de trois œuvres, présentées l'une à la suite de l'autre, avec une trame musicale. Chacune dure 8,5 minutes et montre un semblable mouvement rotatif d'une caméra évoluant autour d'une scène figée. Il peut arriver que cet arrêt sur image ne nous apparaisse pas. Il en va ainsi d'une première bande, alors que la scène ainsi définie propose l'image d'une femme, pensive, poing fermé sur sa joue, dans son salon, sous la lumière d'une lampe sous abat-jour. L'ensemble est dans un clair obscur qui laisse bien des pans de son environnement en lumière restreinte. On cherche en vain la présence d'un contrepoint, personnage masculin ou féminin devant lequel s'expliquerait peut-être cette apparente bouderie, cette fermeture un rien jouée à toute intrusion étrangère. Mais il n'en apparaît aucun; sinon celui de la caméra, instrument de saisie à laquelle cette femme renfermée cherche peut-être à échapper. Car c'est bien d'un

enfermement qu'il s'agit ici. Au centre du cercle créé par la caméra, une femme cherche, devant toute cette intrusion active et invasive, une issue dans la distance feinte et la méditation butée.

Les deux autres bandes sont d'un registre différent. En chacune, on sent une certaine lourdeur émotive. L'une est tout empreinte d'une intimité saisie sur le vif. Un homme repose, vêtu d'un simple slip, sur un lit, bras derrière la tête, alors que sa compagne est assise, elle aussi seulement couverte d'un slip et d'un gaminet sans manches. On ne voit rien du visage de l'homme mais sa tête est tournée vers son pendant féminin qui, elle regarde ailleurs. On ne sait trop si ce moment d'intimité annonce une étreinte, suggère un instant de détente confiante entre des amants ou succède à une dispute.

La dernière scène est accompagnée d'une musique qui instaure un climat dramatique. C'est que celle-ci offre moins d'ambiguïté que les autres. Nous sommes cette fois devant la scène d'un repas entre amis. Sur la table, des bouteilles de vin, de bière et d'eau sont vides. Deux hommes sont de biais l'un par rapport à l'autre et se regardent. Une femme est debout, derrière eux, comme si elle s'était interrompue dans son mouvement pour aller vers la cuisine, en hors-scène. Quitte-t-elle une table où la conversation risque de s'envenimer? Cherche-t-elle à se dérober à une situation tendue? Ici, l'immobilité est suspension avant l'orage, scène lourde d'un éclatement à venir.

Un changement assez majeur intervient dans la série *Décalage*. Cette fois, ce sont deux images de la même scène qui viennent se coucher sur écran, côte à côte. Dans une première scène, deux femmes, debout, en dominant une troisième, couchée. Elles semblent la regarder sans trop d'émotion, presque avec dédain. Elles sont si proches de sa tête et de son bras replié qu'elles pourraient même la piétiner. La caméra monte et descend pour les détailler toutes trois à tour de rôle. Mais, d'une image à l'autre, entre celle de droite et celle de gauche, subsiste un léger décalage. Ce peut être dans la



distance entre la caméra et le corps saisi, ou dans le déroulement du mouvement de caméra. Celle-ci, en plus, oscille sur sa base et tangue vers la gauche puis vers la droite. Il en résulte un effet d'observation plus fouillé, plus méticuleux. L'on scrute mieux, cette fois, les expressions des visages. L'on s'approche plus des protagonistes. La scène est l'objet d'une enquête par l'image.

D'une durée plus courte, comme la première (à peu près 3 minutes 40 secondes), la seconde s'intéresse de nouveau à un couple, mais d'hommes, cette fois. L'un est couché, vaguement recroquevillé, tourné vers l'autre, assis, dos à son conjoint mais semblant amorcer le mouvement de se retourner vers lui. Cette ébauche de geste est saisie selon un mouvement descendant de caméra, en plongée. Encore une fois, d'une image à l'autre, existe un décalage. Qui plus est, cette fois, les images tanguent et basculent encore plus. Nous évoluons avec elles dans un espace étrange, comme pris d'apesanteur et de vertige.

D'entrée, en chacune, on croit être le témoin d'un point nodal, d'une sorte d'apex, de nouement (avec son *dénouement* à venir, mais différé) d'une scène cruciale. Mais est-ce bien le cas ? Ou est-ce que cela n'est pas justement suggéré par la fixité des personnages ? Nous sommes sur la crête d'une révélation, immobilisés tout juste avant de connaître ce mot de la fin qui expliquerait, *dénouerait* tout ? Et nous renverrait par-delà sa fin. Alors qu'ainsi arrêtés sur posture, tournant autour de la scène pour la décortiquer, nous en prélevons toute la saveur et la verdeur. L'image est énigme parce qu'elle s'est interrompue et c'est cet arrêt qui nous amène à supputer ses enjeux. En fait, c'est à cause de cet effet de présomption que ces œuvres nous semblent intéressantes. Nous insufflons vie et sens à ces scènes figées. Et ce sont ces scénarios présumés qui les animent pour nous.

Dès lors, comme au cinéma, existe une *scène*, c'est-à-dire un espace forclos, une mise en place, des préparatifs, une arrière-scène et un arrière-plan qui fomentent tout cela et que cette caméra tournante nous montrera. Mais le cinéma n'exhibe pas tout son dispositif préparatoire, ni son arrière-scène. Bettina Hoffmann, elle, le fait. Elle présente l'espace réel, l'espace de travail, celui à partir duquel se construit une histoire. De le voir ainsi, sans apprêt, est inusité. Mais cela, paradoxalement, renforce sa réalité. Nous ne sommes pas devant un espace où se construit une fiction. On ne nous le présenterait pas ainsi, non. Nous sommes plutôt devant la réalité d'une

scène en arrêt, figés en amont de son climax, à attendre que reprenne le cours du temps et que cela nous amène à saisir réellement ce qui s'y passe. Alors que le temps du cinéma, dans cette prise rotative, a toujours cours. Il en va comme si la stratégie de montre de Hoffman renvoyait dos à dos ces espaces à la fois complémentaires et contradictoires, ces espaces qui ne peuvent exister de concert. Comme elle renvoie dos à dos cinéma et photographie. Mais le cumul des deux semble bien résulter en un plus-que-réel.

Les séquences que saisit et construit Hoffmann semblent toujours suspendues dans le temps, sur la pointe d'un apex, extraites par force d'un continuum narratif. En chacune, s'affrontent le temps arrêté de la photographie, son arraisonnement violent, contre nature, frustrant, sa mise aux arrêts, d'une part, et de l'autre la fluidité, le passage continu du temps de l'image cinématographique. Mais ce temps est ici celui de sa *poesis*, de son faire actif. L'artiste fait une scène de la scène même, du lieu saisi de l'image. L'événement montré prend l'allure d'une forgerie, apparaît dans sa mise en scène, dans l'amont de sa constitution. C'est l'espace forgé du cinéma qui nous apparaît ainsi. Mais cela ne limite en rien le pouvoir d'évocation émotive, cette saisie ou cette transe de l'image. Devant elle, les acteurs sont, comme nous le sommes aussi, *transis*. Est-ce parce que justement, tout cela se montre dans la suspension et l'attente d'une reprise des enjeux et des interactions ? Le cinéma, ici, se montre dans son insuffisance à tout révéler et saisir. La photographie vient à son aide et ajoute, à l'espace ouvert de son fonctionnement, le temps sans fin de son arrêt. Sans doute est-ce d'ailleurs ainsi qu'il faut résumer, en une seule formule, l'intention et l'objectif de Bettina Hoffmann; il s'agit bien d'ouvrir la scène à l'espace du cinéma et au temps de la photo. Et, de cette rencontre, montrer la portée émotive. Elle étale devant nous l'espace constructif du cinéma, dans cette performance à vide (*avide*) de la caméra. Elle s'en remet ainsi à une *poesis* technique qui n'est pas qu'effort déconstructif, mais qui instaure bien plutôt un lieu de l'ambiguïté du temps et de l'espace.

SYLVAIN CAMPEAU

Docteur en Littérature française, **Sylvain Campeau** est critique d'art depuis 1985 et a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'étrangères. Auteur de recueils de poésie et d'une anthologie des poètes exotiques au Québec (2002), il est essayiste et ses textes ont paru dans plusieurs catalogues. Il agit, également, à titre de commissaire d'exposition.