

ETC



## Une suite poétique

Chris Marker, *The Hollow Men*, Centre Dazibao, Montréal.  
Commissaire : Sarah Robayo Sheridan. Exposition mise en  
circulation par Prefix Institute for Contemporary Art et  
produite par Colin MacCabe. Centre dfa. 16 novembre- 16  
décembre 2006

Sylvain Campeau

Numéro 78, juin-juillet-août 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35020ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (2007). Compte rendu de [Une suite poétique / Chris Marker, *The Hollow Men*, Centre Dazibao, Montréal. Commissaire : Sarah Robayo Sheridan. Exposition mise en circulation par Prefix Institute for Contemporary Art et produite par Colin MacCabe. Centre dfa. 16 novembre- 16 décembre 2006]. *ETC*, (78), 38-39.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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



Montréal  
UNE SUITE POÉTIQUE

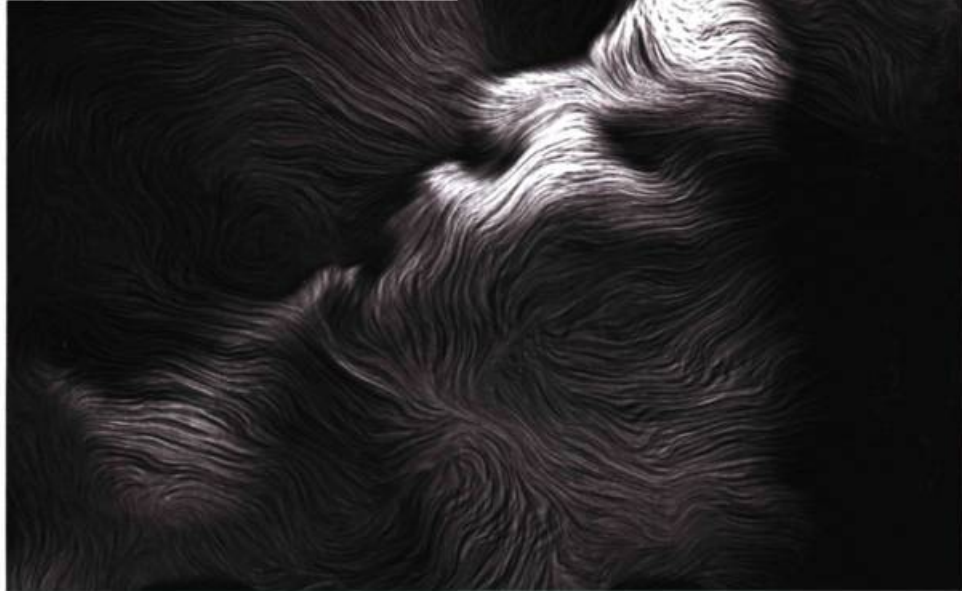
Chris Marker, *The Hollow Men*, Centre Dazibao, Montréal. Commissaire : Sarah Robayo Sheridan. Exposition mise en circulation par Prefix Institute for Contemporary Art et produite par Colin MacCabe. Centre dfa. 16 novembre – 16 décembre 2006

Chris Marker, de son vrai nom, Christian-François Bouche-Villeneuve, est une figure dominante et un rien énigmatique du cinéma et de la vidéo. Connu principalement pour ses films expérimentaux, cet artiste, décrit comme le plus célèbre des cinéastes inconnus, y va à l'occasion d'œuvres installatives. Son œuvre la plus remarquable appartient toutefois déjà à l'histoire du cinéma. Il s'agit de *La Jetée*, un court métrage de 28 minutes, réalisé en 1962, qui a inspiré le film *Twelve Monkeys*, de Terry Gilliam, qui en respecte assez globalement l'histoire. Cette œuvre-culte est en fait, dans sa version originale, un photo-roman, un diaporama composé de photographies auxquelles s'ajoutent une narration en *voix off* et une bande-son. *The Hollow Men* semble donc être dans la même lignée. Si ce n'est qu'on a cette fois affaire à une installation présentant un caractère narratif. Cette installation s'inspire tout d'abord du poème du même titre de T.S. Eliot mais remanié, étendu en une suite aussi poétique que l'original. Le texte ainsi reformé constitue une sorte de commentaire évoquant, avec une gravité austère, le monde dévasté qui surgit dans l'après-guerre de 1918, cette guerre qui devait signifier la fin de toute guerre. Ces « hommes en creux », selon la traduction que Pierre Leyris en offre pour l'édition française, ces hommes spectraux, ce sont ceux qui ont parcouru ce 20<sup>e</sup> siècle si tragiquement inauguré et dont l'héritage se transmet jusqu'à nous. Ce texte, sorte de conglomerat amalgamant version originale et reprise commentée de Marker, défile sur huit écrans plats, d'assez petites dimensions, composant une ligne sur le mur de la galerie. Les

images qui s'y étalent proviennent de fonds d'archives. Elles sont en noir et blanc.

Telle quelle, cette projection, campée en ces écrans dont la taille rappelle celle de l'écran d'ordinateur, invite à une lecture. Le passage des mots est défilé, chacun se présentant de la gauche vers la droite, épousant le cadre normal d'une lecture. Ainsi lisons-nous en décryptant peu à peu la teneur du texte, qui apparaît de façon progressive, selon un rythme épousant un déchiffrement modéré. Nous restons un rien dans l'attente du sens, suspendus dans notre interprétation, soumis au temps de présentation des vocables. Ceux-ci apparaissent principalement, mais pas exclusivement, dans les premier, troisième, cinquième et septième écrans, en partant de la gauche, alors que les autres écrans sont plus strictement occupés par les images d'archives. Images mouvantes que celles-ci, portraits de femmes, d'hommes, paysages d'après-guerre, constats de dévastation, ces effigies glissent sur les écrans et combinent l'aspect granuleux de photos anciennes aux forts contrastes et à la texture détaillée, l'espèce de netteté friable des images numériques. Cette combinaison d'images à l'aspect mortuaire et de textes commémoratifs suggère la stèle funéraire et il semble évident que l'œuvre s'apparente à une sorte d'ode funéraire, en mots comme en images. Dès lors, chaque écran devient une pierre tombale, et ils composent ensemble un monument singulier; un monument fluide, recevant ces composés de temps et d'espaces reconstitués, proposés en pièces errantes, que sont ces photogrammes issus de photographies. Autant de cénotaphes sur lesquels se déroulent les évocations de tout ce que le siècle dernier a pu engloutir et enliser dans une mémoire





trop chargée pour savoir encore se souvenir avec déférence et dignité. Chacun de ces photogrammes apparaît dès lors comme un surgissement et l'œuvre entière est la mise en scène de ce surgissement produit comme effort de la mémoire.

Parmi les images proposées, il arrive qu'on saisisse un air de reconnaissance, que quelque chose nous semble familier. C'est sans doute qu'elles ont été choisies, car elles paraissent tout droit issues d'une réserve d'archives. Leur haut contraste, leur forte résolution les situe à la limite qui sépare œuvres anciennes, images lointaines et support numérique. À les voir ainsi, on ne peut douter que ceux qui s'y montrent sont aujourd'hui morts et que ces images sont celles d'un de leurs derniers instants. De même, les lieux qui apparaissent sont les ruines de quelque catastrophe. Il en va de leur succession comme si elles nous étaient jetées à la face, puis qu'elles restaient suspendues là, à errer encore à la surface du monde et de notre mémoire pour disparaître à nouveau. Il y a aussi le fait que des visages connus se glissent çà et là. On reconnaît Camille Claudel et il en est certes d'autres qui éveillent chez le spectateur un sentiment de familiarité. Ce sont, après tout, quelques-uns des nôtres qui sont là, membres de notre communauté humaine. Ils sont là devant d'avoir un jour été. Ils sont là et ils ont été emportés. On imagine facilement voir là certains des portraits de ceux que la guerre et la folie des hommes ont fauchés.

Ceci est en effet voulu, certes, mais sans que cela provienne d'un plan préétabli, d'une stratégie raisonnée et menée selon des règles bien précises. Chris Marker l'avait révélé à propos d'une autre œuvre, un CD-Rom multimédia interactif réalisé en 1998 et intitulé *Immemory*. Le terrain de la mémoire, sa géographie n'est qu'un de ces lieux qu'il explore sans boussole et sans plan prédéterminé. Il en est lui-même à sans cesse investir et revisiter « l'édifice immense du souvenir », avec la conviction que résident là sens et unité et que c'est à lui, comme à nous, d'en déchiffrer l'ordre sous-jacent.

Nous assistons d'ailleurs à cette séquence de quelque vingt minutes, approximativement, avec tout le recueillement voulu. Est-ce là l'effet des tonalités de noir et de blanc, de la musique aux accents

presque funèbres, de ces strophes que l'on décrypte avec émotion ? On ne saurait dire. Mais le fait est là ; nous communions littéralement avec cette œuvre. Les mots se succèdent et changent parfois même de dimensions, une manière sans doute de susciter encore plus d'attention méditative. La texture des visages suggère même parfois une sorte d'incorporation à la matière pierreuse des sites montrés. Les paysages rocaillieux de ces après-guerres ont contaminé les faciès. On pense, c'est intuitif, au suaire du Christ. La fin de la séquence, présentée en boucle, se caractérise d'ailleurs par de plus nombreuses surimpositions de lieux et de visages, de même que par des images fortement altérées qui exposent des défigurations outrées. Et on y retrouve ainsi des photogrammes de Hiroshima et de Nagasaki. Là, des figures humaines en mouvement à proximité du lieu de la déflagration, ont été littéralement pulvérisées dans le roc. Il en va de ces dures images comme si elles résumaient toute l'esthétique de Chris Marker. Elles traduisent une inscription virulente et violente, celle de l'homme dans son siècle le plus avancé, le plus étonnant en termes de découvertes et d'innovations. Siècle qui est aussi le moment de sa plus grande violence, une brutalité qui s'est même retournée contre lui. Et cette inscription, elle est aussi la figure privilégiée de son souvenir, de sa mémoire la plus fidèle. Ainsi fonctionne-t-elle, cette installation. En arrivant à recomposer la Mémoire de l'homme en sollicitant les mécanismes de la mémoire des hommes. Ainsi chacun peut-il se reconnaître dans *The Hollow Men* ; ainsi chacun en vient-il à se sentir interpellé et concerné. Devant cette œuvre, chacun pleure ses morts. Chacune pleure sa mort, d'avance et la nôtre, en devenir.

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.