

## TROP PRÈS, TROP LOIN - Adrienne Lai

Catalogue text for *Spoilsport/Trouble-fête*, Liane and Danny Taran Gallery, Saidye Bronfman Centre, Montreal, and Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Canada, 2004 (Photographic works and video *La Ronde*)

Vision publique : du dedans au dehors

L'homme est né libre, et partout il est dans les fers. Tel se croit le maître des autres, qui ne laisse pas d'être plus esclave qu'eux.

Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social ou principes du droit politique*<sup>1</sup>

Les photographies de Bettina Hoffmann explorent le caractère contingent et arbitraire des règles et des rôles qui unissent les humains dans la société civilisée. Elles ressemblent à des dramatisations de scènes quotidiennes que l'artiste aurait reconstituées pour imposer un arrêt sur image et saisir l'instant précis où se manifestent des structures sociales d'ensemble. Usant de stratégies comme le jeu théâtral, le renversement de rôles et la mise en scène pour provoquer un léger glissement du contexte normal du tableau représenté, Hoffmann montre à quel point les conventions culturelles sont absurdes, aussi arbitraires et fabriquées que les règles d'un jeu d'enfant. La négociation de ces règles est illustrée tel un combat se déroulant sur divers fronts, dans des lieux situés dedans, dehors et à la croisée de ces deux dimensions.

Certains théoriciens, comme Rousseau et Freud, ont noté la difficulté de naviguer entre la liberté individuelle et l'intérêt commun d'une collectivité donnée. Pour faire partie de la communauté, l'individu doit subsumer ses impulsions libidinales. S'il cherche constamment à satisfaire ses désirs, ceux-ci pourraient menacer la structure collective de la société civile. L'individu accepte donc un compromis : l'assouvissement immédiat de ses instincts est échangé contre la stabilité et la sécurité qu'entraînent les relations interpersonnelles, qu'elles soient romantiques, familiales, amicales ou politiques. Cet échange ne se fait pas facilement. Comme l'observe Freud : « De même que les deux tendances, l'une visant au bonheur personnel, l'autre à l'union à d'autres êtres humains, doivent se combattre en chaque individu, de même les deux processus du développement individuel et du développement de la civilisation doivent forcément être antagonistes et se disputer le terrain à chaque rencontre<sup>2</sup>. »

On ressent ce conflit psychologique au sein d'une des images non titrées de l'artiste, montrant une figure féminine à califourchon sur une autre, dans un jeu étrange qui se rapproche de l'équitation. Le flou des figures indique du mouvement et suggère un combat physique, comportant peut-être l'usage de violence et de force. Cependant, ce qui se lisait au départ comme un jeu de soumission et de domination entre deux sujets se transforme lorsque le spectateur ou la spectatrice réalise que les deux figures sur la photographie sont en fait la même personne. Le récit de l'image se retourne donc sur lui-même, allant d'un espace « réel » à l'espace fantastique et imaginaire de l'esprit, où l'on semble être témoin d'un combat intérieur entre des impulsions psychologiques : le ça versus le moi, la raison versus l'émotion, le bien versus le mal.

Cette incarnation d'impulsions psychologiques opposées revient dans la série *Maître et chien*, qui montre des gens posant devant l'appareil photo avec leurs « chiens », soit d'autres humains prenant des poses canines. Sur ces images, les acteurs humains jouent curieusement bien leurs rôles de chiens : le regard devient absent ou vaguement curieux, les mâchoires se relâchent, et il est facile d'imaginer un gémissement ou un jappement s'échapper de leurs bouches/gueules. On serait tenté de lire l'aisance avec laquelle se produit cette transformation non comme étant le fruit d'une interprétation juste, mais comme un simple retour à un moi animal inné. Les animaux ont souvent servi d'écran de projection aux désirs et aux fantasmes humains, personnifiant une existence idéale, libre des exigences et des contraintes de la société. Ici, les chiens humains agissent comme symboles des impulsions libidinales de l'individu; cependant, comme les animaux qui les représentent, ces fortes envies ont été domptées. Les images font voir des maîtres humains incarnant ce processus de domestication alors que, d'une main ferme ou d'un regard sévère, vigilant, ils ramènent au pas leurs « chiens ». Mais cette liberté et cet instinct ne peuvent être entièrement

contenus : ils sous-tendent chaque image, ils tirent sur le collier. Sur une des photographies, notre regard est distrait par une vaste étendue de pelouse qui se prolonge dans l'arrière-plan et que nous lorgnons avec envie. Sur une autre, une chienne humaine s'est échappée de la laisse de son maître et grimpe sur des chaises pour s'abreuver à un plat défendu posé sur la table. En donnant à des humains les rôles de chiens, Hoffmann nous invite à imaginer le monde à travers les yeux des animaux, là où les occasions de transgresser les règles civilisatrices semblent encore plus directes et invitantes.

Le renversement de rôles et le jeu théâtral refont partiellement surface dans Sweets, sa récente série photographique sur les enfants. La relation entre le mimétisme des enfants et le comportement adulte est ici mise en relief, puisque les jeux d'enfants y sont dépeints comme des activités sérieuses et adultes. Ceci se manifeste particulièrement dans les poses des fillettes dont l'attitude dégage une sexualité subtile. Ces images sont à la fois familières et incongrues, donnant lieu à des malaises qui se révèlent dans les détails : des chaussures un peu trop grandes, un jupon porté dans le mauvais sens et la posture langoureuse d'une fillette que vient contredire la présence entre ses lèvres d'un pathétique gâteau au chocolat. Même si nous sommes invités à lire dans ces images une perte d'innocence, il s'agit en fait d'une projection culturelle : l'équivalence de l'enfance et de l'innocence originale est une conception adulte, une forme de nostalgie, un désir qu'on prend pour la réalité. En fait, le comportement des enfants n'est pas qu'adorable : ils forment des alliances stratégiques, ils luttent pour obtenir le pouvoir, ils cherchent l'amour et la reconnaissance, ils tourmentent les plus faibles. Est-ce qu'ils imitent les adultes, ou est-ce plutôt que grands et petits imitent tous deux le même modèle extérieur de dysfonction? L'étrangeté de ces images provient peut-être de la perversité de l'imitation en soi, de cette tentative désespérée de se façonner sur une insaisissable image extérieure. Dans Sweets, l'aspect performatif (donc volontaire) des rôles sociaux est souligné. Le jeu des enfants procure une réflexion critique à notre propre comportement : à regarder leurs jeux, nous nous rappelons les nôtres, et nous comprenons que, comme eux, nous pouvons également choisir d'arrêter de jouer.

Dans La soirée – construction I, II, III, ce refus ou cet échec de se conformer aux règles des relations sociales révèle la nature fragile et contingente des liens civilisateurs visant à souder les gens. Dans cette série photographique, les figures individuelles sont littéralement attachées entre elles, dans une sorte de réunion sociale fictive. Grâce à la technologie d'imagerie numérique, ces individus photographiés séparément se trouvent rassemblés dans un collage impeccable où ils semblent occuper simultanément le même lieu. Ici, les gens semblent avoir renoncé aux menus propos et aux politesses qui constituent la norme lors de telles rencontres; il n'y a ni échange de regards, ni interaction. On suppose l'existence de relations entre les figures et on les imagine platoniques, romantiques ou familiales à partir de leur distribution dans l'espace. Cependant, ces lectures relèvent de la pure spéculation : récit et cohésion sociale ne sont que provisoires. Les coutures paraissent, les figures semblant chacune être absorbée dans son monde intérieur, séparée des autres, incapable de dissimuler la vérité de ses origines isolées. La construction technique de la photographie reflète donc la construction sociale qu'elle décrit : malgré les efforts que nous déployons à remplir nos vies avec de la famille, des amis, des amants et des fêtes, chacun d'entre nous est finalement seul. L'unité ratée de ce groupe d'individus séparés démontre la nature existentielle solitaire de la condition humaine.

Le corpus photographique de Bettina Hoffmann est étayé par la volonté de rendre visibles nos chaînes, ces concepts qui nous lient à un réseau de connexions, d'obligations et d'interdépendances sociales. Ce que les photographies montrent vraiment, c'est la précarité de ces structures : elles sont aussi temporaires, instrumentales et « démontables » qu'un échafaudage. La fragilité de cette architecture se trouve exposée dès lors que désirs et objectifs personnels s'attaquent à ses fondements et menacent de la faire s'effondrer. Dans ses photographies, Bettina Hoffmann présente un instantané soigneusement construit de la vie sociale, dans lequel les constructions culturelles sont captées à un moment de tension situé entre gravité et légèreté. Elles peuvent passer ou casser; puis, tout est possible.

Vision privée : du dehors au dedans

Il y a, dans les œuvres photographiques de Bettina Hoffmann, quelque chose qui invite constamment à une comparaison avec des images de film. Peut-être est-ce dû au fait que ses images sont construites de manière à souligner l'aspect figé d'un moment, illustrant des personnes (je suis tentée de dire « acteurs ») bizarrement suspendues au beau milieu d'un geste ou sur le point de parler. Ces fragments de temps semblent avoir été extraits d'une intrigue en cours, laissant ainsi supposer qu'un drame humain plus vaste se déploie de part et d'autre du déclic de l'obturateur. Le spectateur et la spectatrice sont invités à expliquer la signification de ce simple instant, à re-situer cette bribe dans un contexte narratif inventé et construit selon les vicissitudes de leurs propres histoires, goûts et interprétations.

Cependant, un examen plus méticuleux révèle que, dans les œuvres de Hoffmann, plusieurs éléments viennent complexifier leur assimilation à un modèle filmique. Précisément parce qu'elles sont photographiques – des fragments fixes, isolés –, ses images refusent au spectateur le plaisir d'une clôture narrative, cette satisfaction qui accompagne la résolution cathartique. L'ambiguïté des scénarios et leur manque de connexion avec les clichés filmiques usuels<sup>4</sup> renforcent ce sentiment de curiosité frustrée. Comme les gens sur les photographies de Hoffmann, je suis prise dans un état d'animation suspendue, à me demander sans cesse quels sont le contenu et le sens d'une scène qui jamais ne me sera expliquée.

De plus, contrairement au cinéma traditionnel où il existe une complicité tacite avec la façon de regarder du voyeur, les photographies de Hoffmann dérangent le regard scopophilique. Normalement, la position du spectateur de film se trouve à l'extérieur d'où il observe « un monde hermétiquement clos qui évolue de façon magique, qui est indifférent à la présence du public, produisant chez le regardeur un sentiment de séparation et jouant avec son fantasme de voyeur<sup>5</sup> ». Le pouvoir et le contrôle associés à mon regard de voyeur se dissimulent dans ma capacité d'obtenir des informations sur une scène tout en demeurant dans l'anonymat, et sans être interpellée par ceux et celles qui y participent. Dans les fictions de Hoffmann, cependant, ma zone de protection diminue alors même que les personnages résistent à toute compréhension résultant de récits rationnels, qu'ils transgressent les limites spatiales et me menacent de leur proximité et de leur présence.

Dans *Affaires infinies*, le regard du voyeur est encouragé pour être finalement troublé par la qualité surréaliste des scènes illustrées. Dans cette série, Hoffmann montre des groupes de femmes en situation apparente de confort et d'intimité, dans des espaces domestiques et extérieurs. Je regarde ces scènes de familiarité, saisissant à l'occasion des moments intimes : deux personnes dans une chambre dont l'une est à demi nue; un autre couple en train de discuter, aperçu à travers un buisson. Mon plaisir est cependant dérangé lorsque je réalise que ces femmes sont toutes la même personne – en fait, l'artiste elle-même – qui se multiplie deux, trois et quatre fois dans l'espace. La cohérence rationnelle de la scène est ébranlée, ce qui me rappelle l'école de pensée, dans l'interprétation des rêves, voulant que chaque personnage d'un rêve soit un aspect ou une incarnation de soi-même. Suis-je tombée sur la psyché de quelqu'un d'autre? Ma différence se trouve exagérée par la similitude implacable des figures. Le sentiment que j'ai d'être à l'extérieur, qui relève de mon voyeurisme, est propulsé, passant d'une simple sensation à un inconfort conscient. L'homogénéité et le narcissisme des clones aux cheveux foncés suggèrent un monde hermétiquement clos, une littérale concentration sur soi qui exclut toute autre présence.

Ce sentiment de non-appartenance persiste dans *La soirée – construction I, II, III*, un trio de photographies documentant le déroulement d'une petite soirée sociale qui regroupe des personnes de tous âges, allant d'une jeune enfant à différents adultes. Ceux-ci regardent dans le vide, rient ou grimacent, sirotant leurs verres de vin. Leurs relations mutuelles ne sont pas nettes. S'agit-il d'une unité familiale étendue ou d'une clique de couples dont l'un d'eux aurait décidé d'amener sa fille? Pourquoi ne semble-t-il pas y avoir d'interaction? Quelles histoires, phrases ou actions ont engendré ce malaise apparent? Comme spectatrice, je suis maintenue à l'écart de l'action centrale de la scène, non seulement parce que je ne comprends pas, mais en raison du dispositif spatial. Dans *La soirée – construction I*, la principale activité tourne autour de la table à café sur laquelle s'accumulent verres de vin et bouteilles de bière. J'occupe la position de l'étrangère, faisant tapisserie dans cette fête que j'observe à partir de

la marge. Au fur et à mesure que la soirée avance (combien de temps s'est-il écoulé entre La soirée – construction I et La soirée – construction III? des minutes? des heures?), les invités se déplacent du centre du cadre pour aller vers le pourtour qui ne peut les contenir. À cause de l'ennui, du déplaisir et de l'alcool, la fête se désagrège progressivement. Ce mouvement perturbe mon espace tranquille et discret dans les coulisses. Les figures commencent à empiéter sur mon territoire; le tout culmine dans La soirée – construction III où une femme en pantalon rouge avance directement dans ma direction. Le positionnement précis de la figure bloque mon point de vue sur la scène et son état hors foyer indique la proximité alarmante de son avancée. Elle menace de défoncer le quatrième mur invisible qui procure une séparation confortable entre le monde fictif de la photographie et la réalité physique de mon point de vue.

Les limites spatiales qui, normalement, maintiennent le regardeur à distance de l'objet de son regard sont examinées plus en profondeur dans l'installation vidéo intitulée La ronde. Comme dans La soirée – construction I, II, III, j'ai l'impression d'être tombée par hasard sur un psychodrame vécu par des étrangers, de devoir moi-même déchiffrer la cause de cette tension sociale. Les personnages sont toujours figés dans des tableaux mystérieux mais, dans la présente vidéo, la caméra encercle la scène. J'ai la liberté d'en parcourir le pourtour, à la recherche d'indices de disculpation parmi les figures et les objets qui sont à l'intérieur. Les limites entre intérieur et extérieur sont simultanément brisées et re-dessinées. Bien que je sois expulsée de mon point de vue unique à l'extérieur du cadre et que je puisse regarder la scène à partir d'angles différents<sup>6</sup>, on ne me permet pas d'entrer complètement dans la scène; je dois me résoudre à rester à tout jamais en orbite. Le léger vertige qui résulte de ce mouvement rotatif continu fait écho à la nausée existentielle produite par l'impression tenace que j'ai d'être socialement et physiquement étrangère à/dans cette scène.

Sur plusieurs images photographiques plus récentes de Hoffmann, la distance entre le sujet photographique et le sujet qui perçoit a presque été entièrement enlevée. Dans Sans titre (fillettes), deux fillettes planent au dessus de moi de façon menaçante et je me retrouve donc dans une position de soumission qui pourrait être celle d'une enfant plus petite, harcelée. Les fillettes se moquent et font des gestes de mains bizarres que je ne peux pas décoder puisqu'elles s'agitent tout près de mon visage. Ici, les objets soumis à mon observation me renvoient agressivement mon regard et semblent vouloir punir mon voyeurisme par une confrontation brutale. Dans une autre série d'images non titrées, la position d'infériorité du regardeur s'inscrit dans un petit groupe d'adultes réagissant à quelque chose qui est hors champ ou riant à gorge déployée d'une blague inaudible. J'étouffe au milieu de ces figures qui se tiennent trop près, et j'ai la sensation d'avoir été physiquement abandonnée au cœur même d'un des drames figés de Hoffmann. Le point de vue de l'appareil photo interpelle physiquement le sentiment de subjectivité du regardeur, rendant obligatoire un engagement envers ces scènes et ces jeux psychologiques. Cependant, malgré le sentiment de participation qu'entraîne ma présence dans l'espace photographique, je ne suis pas plus près d'une éventuelle solution à la scène à laquelle je prends maintenant part. On a fait de moi une initiée physique, mais je demeure une étrangère psychologique.

Les photographies de Hoffmann produisent un effet étrange précisément parce qu'en elles, les objets parcourus par le regard semblent capables d'action. Elles ébranlent l'impression de contrôle qui accompagne normalement la distance confortable de l'observateur. Ainsi, le sentiment de tension et de pouvoir illustré dans les mises en scène de l'artiste se trouve reproduit entre les personnages fictifs et le regardeur. Normalement, je bénéficie du point de vue détaché de l'observateur pour comprendre la dynamique sociale de cette scène; ici, toutefois, l'enquête devient plus urgente puisque j'en fais maintenant partie. Il me devient essentiel de trouver la solution à ce casse-tête si je veux protéger ma position de sujet et donc préparer une réaction adéquate : rire au bon moment, aller au bon endroit et éviter ou désarmer les personnages qui risquent d'entrer dans mon monde ou de m'entraîner dans le leur. Dans le travail de Bettina Hoffmann, les forces jumelées d'un malaise à la fois physique et psychique sont déployées, et je suis obligée d'adapter continuellement ma relation à un espace qui s'avère à la fois trop loin et trop près.

1. Jean-Jacques Rousseau, « Chapitre premier : Sujet de ce premier livre », dans *Du contrat social ou principes du droit politique* [édition de 1762, orthographe modernisée], document électronique, <[http://www.un2sg4.unige.ch/Athena/rousseau/jjr\\_cont.html#L1/1](http://www.un2sg4.unige.ch/Athena/rousseau/jjr_cont.html#L1/1)>.
2. Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, document produit en version numérique par Gemma Paquet, collaboratrice bénévole et professeure à la retraite du Cégep de Chicoutimi, dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques des sciences sociales/html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques%20des%20sciences%20sociales/html)>, p. 66.
3. Dans le présent essai, je ferai des allers et retours entre la première et la troisième personne pour imiter les manières dont l'objectif de Hoffmann se déplace entre les positions extérieure (observateur objectif) et intérieure (participant actif).
4. Bien que les œuvres de Hoffmann soient souvent comparées aux *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, elles sont, en ce sens, très différentes. Les photographies de Sherman citent de façon explicite un langage établi de genres et de personnages types cinématographiques, orientant les spectateurs vers des intrigues et des scénarios familiers. Par leur aspect vague et banal, les images de Hoffmann résistent à toute association avec les tropes culturels de masse bien connus.
5. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis (sous la dir.), New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 363. [Notre traduction.]
6. Il s'agit d'une autre façon dont le travail de Hoffmann diffère du modèle filmique traditionnel. En faisant le tour de la scène, la caméra brise la règle des 180 degrés qui a cours au cinéma, convention qui interdit de filmer un sujet de l'autre côté d'un axe imaginaire. Cette convention sert à garantir la consistance du point de vue du spectateur relativement à l'espace illustré.