

**251**

HIVER  
2015

# Spirale

arts lettres sciences humaines

DOSSIER

GUYLAINE MASSOUTRE ET MANON PLANTE

## Dans l'œil de l'histoire



PORTFOLIO

Alexis Lussier  
présente

**Natascha  
Niederstrass**

ENTREVUE EXCLUSIVE

**Georges Didi-Huberman**

SHANNON WALSH

**Hong Kong : l'étrange révolution  
des parapluies**

Walsh  
Popovic  
Lavoie  
Benoit  
Garand  
Thériault  
Olscamp  
Laforest  
Hervé  
Guay  
Laflamme  
Jardon-Gomez  
Tremblay-Gaudette  
Grimaldi  
Vachon

# PORTFOLIO

## NATASCHA NIEDERSTRASS

---

portfolio



# SCÈNE PERDUE D'UN CRIME

PAR ALEXIS LUSSIER

---

Lorsqu'elle parle de son travail, Natascha Niederstrass aime évoquer la mise en récit des images photographiques, souvent inspirées par un fait divers, une scène de crime, où chaque image nous invite à nous représenter le drame dont l'image serait l'indice ou le fantôme. De fait, l'artiste revendique l'ambiguïté narrative de la scène, selon laquelle une image serait prise dans le mouvement même de sa lecture, susceptible de nous interroger sur notre propre désir d'intrigue, notre capacité à rêver *dans* l'image quelque chose qui, néanmoins, nous échappe et s'avère insaisissable. Dans *L'affaire de Camden Town*, Niederstrass a réalisé une série de tableaux photographiques sur le modèle des nues de Walter Sickert, dont le fameux tableau *The Camden Town Murder* (1908), qu'elle rejoue, en quelque sorte, à la manière d'un tableau vivant. Le titre de l'exposition, *L'affaire de Camden Town*, renvoie également au quartier fréquenté par Sickert, où il avait son atelier, et où plusieurs assassinats attribués à Jack L'Éventreur ont été commis. L'histoire veut que Sickert ait été indiqué par plusieurs comme étant un complice, sinon lui-même Jack L'Éventreur, et il y eut des « experts » pour dire que les tableaux de Sickert représentaient les crimes commis par le célèbre tueur en série.

Si les tableaux de Sickert, voire Sickert lui-même, suscitent manifestement une ambiguïté en histoire de l'art autant que pour l'histoire de la modernité – à ce sujet, il faut lire l'ouvrage passionnant de Jean-Michel Rabaté, qui montre comment une herméneutique du soupçon peut transformer l'histoire de l'art en roman d'enquête (*Étant donné : 1. L'art 2. Le crime. La modernité comme scène de crime*, Les presses du réel, 2010) –, cette ambiguïté se pose à différents niveaux dans les photographies réalisées par Niederstrass. Tout d'abord, chacune des photographies laisse en suspens l'interprétation du drame qui anime les pensées des personnages qui, plutôt que d'être représentés, nous apparaissent, je dirais, *en représentation*. Pas tout à fait *en action* ni tout à fait *en acte*. Plus encore, le travail de reconstitution photographique, qui n'a rien de la matérialité sordide, voire du très lourd et immanent désespoir qui caractérise la peinture de Sickert, a pour effet de *déréaliser* la scène en la faisant passer pour ce qu'elle est. C'est-à-dire une fiction où la pose autant que les gestes semblent avoir été joués *en arrêt*. La scène de crime, dramatisée, n'en est que plus évanescence. Elle n'est plus qu'un écran où l'on devine l'autre scène qui, peut-être, n'a jamais eu lieu sinon dans un ailleurs qu'on ne peut qu'imaginer.



*L'affaire de Camden Town*  
(vue d'exposition),  
photo : Mathieu Proulx

Le travail de Niederstrass se présente sur cette ligne. Or, si la scène de crime lui donne un cadre, c'est la « scène », davantage que le crime, qui est véritablement problématisée. La scène de crime y est définie par la photographie comme un lieu que l'on dirait *dis-loqué* – entendons, avec le préfixe *dis-*, qui marque une division, quelque chose comme la brisure, la luxation, le déboîtement d'un *locare*, au sens de « placer, établir ». C'est en ce sens que *L'affaire de Camden Town* nous apparaît bel et bien comme une scène *disloquée*, ou plutôt *dis-localisée*. La scène ne se présente ni tout à fait à sa place ni tout à fait

établie, jamais totalement préhensible dans sa totalité ou sa composition. Plutôt divisée ou défaite. Délogée de son lieu d'origine. Insituable, en somme. Ainsi, le regard que l'on porte sur chacune des images ne peut ni reconstruire toute la scène ni s'arrêter quelque part, sur une image que l'on tiendrait, par exemple, pour le commencement ou la fin du drame. Aucune lecture ne permet, non plus, de vraiment décider du sens de la scène, ni s'il s'agit de plusieurs scènes autonomes, prises isolément ; ou encore, d'une seule scène que l'on aurait photographiée ou plutôt *construite* sous différents angles. Nous



*What shall we do about the rent ?  
ou The Camden Town Murder, 2011,  
impression jet d'encre, 107 x 160 cm*

sommes, au milieu de ces images, tout à la fois pris dans le circuit de notre propre regard, sans pouvoir établir un ordre de lecture ni rien qui puisse vraiment s'appeler une reconstitution. Si l'on admet, ou décide, qu'il s'agit bel et bien d'une scène de crime, on se dit que la scène est tout à la fois *devant nous*, mais aussi ailleurs, et qu'il nous faut aborder cette *ailleurs* en imagination comme étant ce qui manque à l'image. En cela, les photographies de Niederstrass nous interpellent depuis ce lieu que le psychanalyste Darian Leader a parfaitement décrit lorsqu'il compare le tableau à une surface susceptible

d'indiquer quelque chose au-delà d'elle-même. À savoir que l'image, ou le tableau, d'après l'idée qui a été avancée tout d'abord par Lacan, n'est pas sans indiquer un point qui excède le regard et qui fait paradoxalement de l'image quelque chose qui nous *empêche* de voir (cf. Darian Leader, *Ce que l'art nous empêche de voir*, Payot, 2011).

C'est pourquoi les questions que nous invite à nous poser Natascha Niederstrass sont nombreuses, et elles sont aussi passionnantes. De quelle scène exactement la photographie nous donne-t-elle une image morcelée ? Une



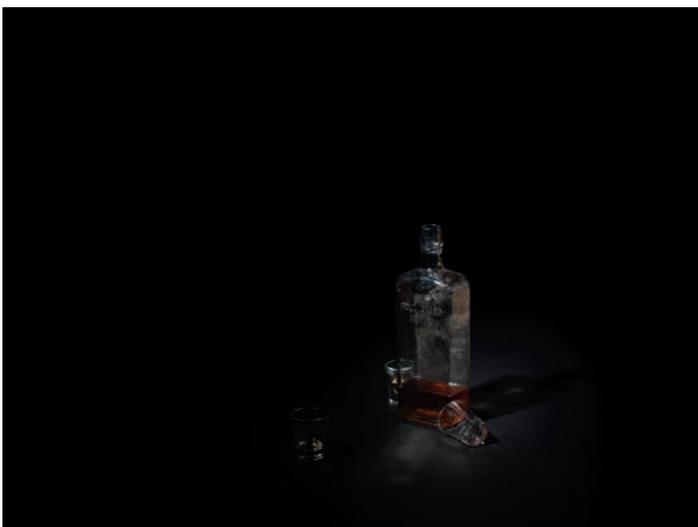
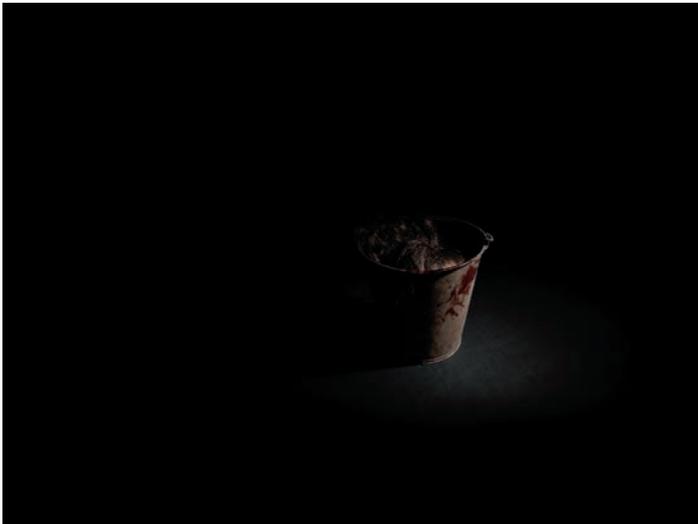


scène de crime n'est-elle pas toujours, par définition, une scène en morceaux – si le crime que l'on imagine forcément n'est visible que par éclats, fragments ou poussière d'indices ? Qu'est-ce donc qui est à voir sur le fil des indices non pas laissés, par l'artiste ou le meurtrier, mais fabriqués, *œuvrés* dans l'image photographique ? De quoi l'image est-elle un éclat en fin de compte ? Si toute scène de crime est une scène morcelée, elle est aussi, par conséquent, une scène perdue. À tout le moins, avant qu'une enquête, pourrait-on dire, ne décide du sens et de la représentation des événements. Cette question qui, aujourd'hui, nous apparaît élaborée entre psychanalyse et problème esthétique a déjà été, en partie, celle des enquêteurs de la police scientifique. En effet, Alphonse Bertillon, qui a été le chef du service photographique de la préfecture de police de Paris, estimait, au XIX<sup>e</sup> siècle, que les clichés réalisés sur les lieux d'un crime devaient permettre de reconstituer « en imagination » les gestes de la victime et de son assassin. Non seulement la photographie devait-elle mettre à la disposition de la police une image des indices et des pièces à conviction, on le voit dans le travail de Rudolphe Reiss, contemporain de Bertillon, mais elle devait fournir le support pour une *vue générale*, quelque chose comme une *vision d'ensemble*, qu'il s'agissait de reconstruire comme il en aurait été d'un théâtre ou d'une scène ; c'est-à-dire non seulement le lieu du crime, mais la reconstitution des faits dans leur déroulement fatal.

C'est dans cette optique, aussi, que Niederstrass a présenté un travail, intitulé *Déconstruction d'une tragédie*, inspiré par l'affaire Mary Gallagher, décapitée à la hache dans Griffintown, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et dont le fantôme, selon une tradition populaire, est censé hanter les rues de l'ancien quartier ouvrier de Montréal. La série de « pièces à conviction » que Niederstrass a déclinée et exposée dans ce travail se présente comme une suite de vues partielles, par rapport à la scène



*L'été 1, 2 et 3*, 2013,  
impressions jet d'encre, 66 x 102 cm



*Pièces à conviction n° 2, n° 3, et n° 4, 2013,*  
impressions jet d'encre, 76 x 102 cm

d'un crime dont, précisément, nous ne voyons rien. La caisse de bois et le manche de hache ensanglanté, le seau en fer qui dissimule en grande partie une tête, que l'on imagine décapitée, le chiffon baigné de sang et les trois verres de whisky autour de la bouteille à demi vide ; tout cela nous est présenté comme les éléments d'un rébus, ou comme des réminiscences partielles dont on constate tout de suite la dimension factice ou le statut de fiction.

Tout comme les photographies de *L'affaire de Camden Town* nous ont donné à lire une scène trop manifestement fausse, c'est-à-dire jouée, représentée, imitée d'après le rituel d'un « tableau vivant », les pièces à conviction ont, elles aussi, quelque chose d'artificiel et de contrefait. Et puis on se dit, très vite, que les photographies ont cette qualité particulière – parce qu'il s'agit aussi de très « belles images » – d'appeler trop manifestement l'objet à se représenter à nous comme une « image de l'art ». Plus encore, le grain de l'image et les dimensions de la photographie, évoquant un tableau peint au XIX<sup>e</sup> siècle, nous trompent sur la photographie elle-même, qui nous apparaît plus volontiers, du moins à première vue, comme un tableau particulièrement réaliste, qui aurait pour vocation d'*imiter* la photographie, et non l'inverse. La question ne vise pas tant à nous interroger sur la représentation de la scène de crime qu'à situer ce qui est singulièrement mis à distance dans le cadre même de ce que nous voyons. Non seulement la photographie isole, pourrait-on dire, une vue partielle, sans pour autant produire une vue d'ensemble, mais elle divise l'évidence de la photographie elle-même dans une sorte d'entre-deux vacillant entre le document avéré de la pièce à conviction et une vue partielle fictionnalisée, entre une image photographique, prétendument objective, et une image « faite » qui laisse, en partie, indécidée la nature de l'image.



*Déconstruction d'une tragédie*  
(vue d'exposition),  
photo : Mathieu Proulx

Reste le regard pris en boucle dans le circuit qui le fait passer d'une image à l'autre, et où le regard finit par se prendre lui-même pour l'objet de son investigation. Dans un travail antérieur, *La triste histoire de Germain Courchesne*, ce n'est pas sans raison que l'artiste a disposé chacune des images, qui composent le récit de la mort du dénommé Courchesne, dans un couloir sans issue, qui obligeait le spectateur, parvenu à un cul-de-sac, à refaire la lecture de l'histoire *à rebours*. Dans ces conditions, on comprend que ce n'est jamais vraiment chacune des images, prises isolément, qui importent à l'artiste, mais bel et bien chacune

des images, prises dans le mouvement de celui qui les recompose. Or, dans *Déconstruction d'une tragédie*, l'artiste a donné un sens particulier à cette idée en réalisant une vidéo d'animation, censée représenter le fantôme de Mary Gallagher, et projetée sur un grand écran faisant face, dans la salle d'exposition, à la série des pièces à conviction. La vidéo montre le corps d'une femme sans tête, que l'on dirait embarrassée, gênée de constater, sans doute, qu'il lui manque l'essentiel. Mais l'intérêt de la vidéo réside plus simplement dans sa fabrication. En effet, le film a été réalisé « image par image », en *stop motion* ; en somme,

en faisant appel à une technique d'animation photographique qui donne l'illusion du mouvement à partir d'un objet immobile, en enchaînant une suite d'images fixes qui, dans le contexte de l'exposition, devait défiler *en boucle* pour donner l'impression d'un mouvement ininterrompu.

La scène représentée dans *L'affaire de Camden Town* – une scène qui, tout d'abord, nous a donné l'impression d'avoir été jouée *en arrêt* –, n'est-elle pas, elle aussi, une scène faite... image par image ? Est-ce qu'il ne s'agissait pas, justement, de mettre en boucle des instants d'image fixe pour en faire une scène qui, manifestement, n'est jamais *toute* la scène ? Quoi qu'il en soit, il nous faut reconnaître, dans la démarche de l'artiste, une très rigoureuse finesse quant à la technique ; une manière de ne jamais vraiment s'éloigner de la ligne qu'elle s'est fixée en demeurant au plus près des motifs du regard – pris en boucle dans le circuit qui le fait passer d'une image à l'autre –, mais aussi en décomposant son objet image par image. C'est d'ailleurs ce que confirme un travail précédent, *The Final Girl*, qui revendiquait le geste d'extraire des photogrammes d'un film comme un geste essentiellement photographique. En arrêtant *sur*



*La triste histoire de Germain Courchesne*,  
vue d'exposition,  
photo : Mathieu Proulx



*La triste histoire de Germain Courchesne : Image 4*, 2009-2010,  
impression jet d'encre, 63,5 x 134,5 cm

*image* le moment fatidique où, dans un film d'horreur, dans le genre des *slashers*, la « *final girl* » décide de renverser son destin de victime pour affronter le tueur, c'est aussi l'instant fixe de la photographie que saisit l'artiste, qui le réinsère, remonte, littéralement, dans un ensemble qui, malgré tout, *défait la scène* sans pour autant *s'en défaire*, pourrait-on dire.

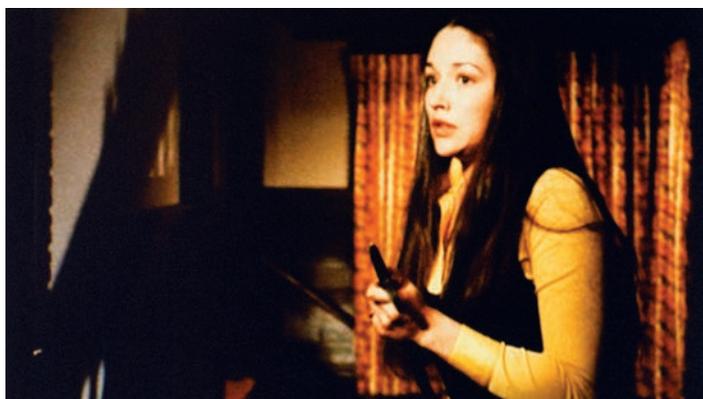
Scène *dis-localisée* d'un crime, donc. Scène perdue, puisque *déjà jouée*, et puis rejouée, ou

remontée par éclats, fragments, vues partielles ou morceaux d'images. La question n'est pas tant de savoir ce qu'il y a *à voir* dans une scène de crime – comme on le sait, il n'y a jamais *rien* à voir... circulez! –, mais il s'agit plutôt de se demander *comment on voit*, du moment où nous sommes devant une image qui nous est donnée, d'emblée, pour une scène de crime. En cela, le travail de Niederstrass s'inscrit en droite ligne avec le travail de plusieurs femmes photographes de sa génération qui ont pris pour point de départ, à un

C'est ici que l'histoire bascule. L'enquête a démontré qu'un témoin avait vu le fils du couple charger l'arme, six semaines avant l'accident. Les enquêteurs ont découvert que la vieille femme avait coupé les vivres à leur fils. Celui-ci, connaissant l'habitude qu'avait son père de menacer sa mère avec l'arme en question, l'avait chargée dans l'espoir qu'il l'abatte réellement. C'est le désespoir lié à l'échec de son stratagème visant à provoquer le meurtre de sa mère qui l'a précisément poussé à se jeter du haut de l'immeuble, causant alors sa mort par balle à l'instant où il passait devant la fenêtre du huitième étage. Puisque le fils Germain Courchesne s'était en fait assassiné lui-même, on a conclu au suicide.



*Ginny*, 2005-2006,  
impression Lambda, 76 x 178 cm



*Jess*, 2005-2006,  
impression Lambda, 76 x 178 cm



*Alice*, 2005-2006,  
impression Lambda, 76 x 178 cm

moment donné, la « scène de crime », comme un lieu que la photographie elle-même cherche à réinvestir ; tantôt pour repenser la fonction de la lumière en photographie, comme on le voit dans le travail d'Angela Strassheim (*Evidence*), tantôt pour restituer l'étrangeté fantomatique du détail ou de la mise en scène, comme on le voit dans le travail de Corinne May Botz (*The Nutshell Studies of Unexplained Death*). Dans tous les cas, la scène de crime réelle ou reconstituée est le lieu très particulier où un crime se dessine au milieu des indices dont la photographie fait son objet. Dans tous les cas, la « scène de crime » redivise l'évidence du réel ; et c'est la photographie elle-même qui se laisse lire comme une allégorie de l'inconscient qui nous rappelle combien ce qu'on ne voit pas, mais qui est cependant tramé dans l'image, est une scène qu'on ne peut que reconstruire ou réinventer, remonter, en quelque sorte ; et qui, ce faisant, nous engage sur nos propres modalités de lecture de l'image.

\* PHOTO DE LA PAGE 19 :  
*Pièce à conviction n° 1*, 2013, impression jet d'encre, 76 x 102 cm