

## Le décroissement

Natascha Niederstrass

---

Number 178, July–September 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/82799ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

24/30 I/S

### ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Niederstrass, N. (2016). Le décroissement. *24 images*, (178), 18–19.

# LE DÉCLOISONNEMENT

par Natascha Niederstrass

**A**border la question de la relation que j'entretiens avec le cinéma me semble aller de soi, puisque mon processus de création intègre des références cinématographiques. Cette interrelation me paraît naturelle car je ne perçois pas de cloisons entre les pratiques artistiques, bien que les médiums véhiculaires soient différents. L'intérêt de procéder de cette façon réside dans le fait de vouloir réconcilier le spectateur non esthète avec l'art actuel qui souvent peut paraître hermétique.

Lors de mes études collégiales, j'ai compris rapidement qu'il existait des chevauchements entre les notions du langage visuel et filmique (composition, espace, mouvement, rythme, etc.). Un film marquant pour moi à ce moment précis fut *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, un documentaire à propos de la réalisation du film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Les dessous d'une production d'une telle ampleur étaient spectaculaires. J'ai alors appris à développer mes compétences autant en dessin, peinture, sculpture qu'en cinéma par la production de films impliquant des défis techniques.

À l'université, en parallèle à mes études en arts visuels, je visionnais deux films par semaine, dans le cadre de cours complémentaires qui portaient sur le cinéma de la Nouvelle Vague française et le cinéma néoréaliste italien. *Rome ville ouverte* et *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et *Le cri* de Michelangelo Antonioni m'avaient complètement bouleversée par leur façon de traiter des sujets troublants d'après-guerre. Antonioni est sans doute resté l'un de mes réalisateurs préférés avec son film *Blow-Up*. Il met en scène le personnage de Thomas, un photographe qui prend progressivement conscience de son incapacité à s'appropriier le réel. Bouleversé par ce qu'il croit être un cadavre sur un de ses clichés, Thomas questionne son rapport au médium. La présence du cadavre s'avérant improuvable, il sera donc forcé à reconsidérer le sens qu'il attribue aux images qu'il produit, réflexion sous-jacente à l'entièreté de mon corpus.

Le cinéaste Robert Morin a aussi retenu mon attention avec son film *La réception*, inspiré du roman *Les dix petits nègres* d'Agatha Christie. Dans ce film, Morin met en scène dix individus invités à

une réception dans un manoir isolé. L'atmosphère se corse lorsque, via un enregistrement vidéo, le passé criminel des invités se révèle. L'absence de documentation théorique au sujet du mystérieux film qui aurait pu m'éclairer sur les éléments véridiques ou non du scénario m'a toujours intriguée.

Outre l'influence de l'art vidéo, avec les œuvres de Bill Viola, Gary Hill, Bruce Nauman, Dara Birnbaum je m'initie au travail de Cindy Sherman. Dans sa série de 69 photographies *Untitled Film Stills*, la photographe américaine se met en scène dans de faux photogrammes. Elle y questionne la figure féminine véhiculée par le cinéma. À l'instar de cette œuvre, je tente de créer des mises en scène à l'intérieur desquelles je joue le rôle de la femme, plus précisément de la femme artiste. La mise en scène et la structure narrative cinématographique sont devenues dès lors questionnables.

Douglas Gordon a également été un artiste influent avec son œuvre *Through A Looking Glass*. Connu pour ses détournements du médium cinématographique, Gordon manipule ici un court extrait du film *Taxi Driver* de Martin Scorsese où il isole la scène la plus célèbre et fait répéter à Robert De Niro, de manière décalée, et sur deux écrans se faisant face, la question « You talking to me ? », voix qui finit par se répondre après avoir inutilement interpellé le spectateur. La réappropriation d'éléments issus de la culture de masse pour détourner leur sens est un dispositif que j'envisage désormais dans la conceptualisation de mes œuvres.

En parallèle, je me suis intéressée au cinéma d'horreur que je me cachais d'aimer initialement. Une de mes séries photographiques intitulée *The Final Girl* se penchait sur l'étude des différents dispositifs utilisés dans le film d'horreur américain se rattachant aux *slasher films* des années 1970 et 1980. Ultimement, je voulais comprendre la portée sociologique de cette structure. Le spectateur était placé dans une position d'identification avec ce que l'on appelle la *Final Girl*. Cette fille refuse sa condition de victime pour survivre et prend le contrôle de l'action réussissant ainsi à vaincre le tueur. Les rôles s'inversent, et l'agressée se transforme en héroïne. Chaque portrait privilégie l'instant où le statut de la *Final Girl* bascule et sa valeur archétypale se révèle.

En bref, les disciplines se décroissent ou, plus précisément, des liens se créent entre elles. L'influence du cinéma peut alors spontanément s'insérer dans une démarche plus ouverte, qui permet d'engager le spectateur vers une nouvelle compréhension des œuvres. <sup>24</sup>



Blow-Up de Michelangelo Antonioni (1966)

Natascha Niederstrass a présenté ses œuvres dans diverses expositions individuelles et collectives au Canada et à l'étranger. Mettant à profit la vidéo, la photographie et l'installation, son travail s'inspire en particulier du fait divers, de la scène de crime et du cinéma d'horreur. Lien : <http://nataschaniederstrass.com>

# LE DÉCLOISONNEMENT

par Natascha Niederstrass

**A**border la question de la relation que j'entretiens avec le cinéma me semble aller de soi, puisque mon processus de création intègre des références cinématographiques. Cette interrelation me paraît naturelle car je ne perçois pas de cloisons entre les pratiques artistiques, bien que les médiums véhiculaires soient différents. L'intérêt de procéder de cette façon réside dans le fait de vouloir réconcilier le spectateur non esthète avec l'art actuel qui souvent peut paraître hermétique.

Lors de mes études collégiales, j'ai compris rapidement qu'il existait des chevauchements entre les notions du langage visuel et filmique (composition, espace, mouvement, rythme, etc.). Un film marquant pour moi à ce moment précis fut *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, un documentaire à propos de la réalisation du film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Les dessous d'une production d'une telle ampleur étaient spectaculaires. J'ai alors appris à développer mes compétences autant en dessin, peinture, sculpture qu'en cinéma par la production de films impliquant des défis techniques.

À l'université, en parallèle à mes études en arts visuels, je visionnais deux films par semaine, dans le cadre de cours complémentaires qui portaient sur le cinéma de la Nouvelle Vague française et le cinéma néoréaliste italien. *Rome ville ouverte* et *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et *Le cri* de Michelangelo Antonioni m'avaient complètement bouleversée par leur façon de traiter des sujets troublants d'après-guerre. Antonioni est sans doute resté l'un de mes réalisateurs préférés avec son film *Blow-Up*. Il met en scène le personnage de Thomas, un photographe qui prend progressivement conscience de son incapacité à s'appropriier le réel. Bouleversé par ce qu'il croit être un cadavre sur un de ses clichés, Thomas questionne son rapport au médium. La présence du cadavre s'avérant improuvable, il sera donc forcé à reconsidérer le sens qu'il attribue aux images qu'il produit, réflexion sous-jacente à l'entièreté de mon corpus.

Le cinéaste Robert Morin a aussi retenu mon attention avec son film *La réception*, inspiré du roman *Les dix petits nègres* d'Agatha Christie. Dans ce film, Morin met en scène dix individus invités à

une réception dans un manoir isolé. L'atmosphère se corse lorsque, via un enregistrement vidéo, le passé criminel des invités se révèle. L'absence de documentation théorique au sujet du mystérieux film qui aurait pu m'éclairer sur les éléments véridiques ou non du scénario m'a toujours intriguée.

Outre l'influence de l'art vidéo, avec les œuvres de Bill Viola, Gary Hill, Bruce Nauman, Dara Birnbaum je m'initie au travail de Cindy Sherman. Dans sa série de 69 photographies *Untitled Film Stills*, la photographe américaine se met en scène dans de faux photogrammes. Elle y questionne la figure féminine véhiculée par le cinéma. À l'instar de cette œuvre, je tente de créer des mises en scène à l'intérieur desquelles je joue le rôle de la femme, plus précisément de la femme artiste. La mise en scène et la structure narrative cinématographique sont devenues dès lors questionnables.

Douglas Gordon a également été un artiste influent avec son œuvre *Through A Looking Glass*. Connu pour ses détournements du médium cinématographique, Gordon manipule ici un court extrait du film *Taxi Driver* de Martin Scorsese où il isole la scène la plus célèbre et fait répéter à Robert De Niro, de manière décalée, et sur deux écrans se faisant face, la question « You talking to me ? », voix qui finit par se répondre après avoir inutilement interpellé le spectateur. La réappropriation d'éléments issus de la culture de masse pour détourner leur sens est un dispositif que j'envisage désormais dans la conceptualisation de mes œuvres.

En parallèle, je me suis intéressée au cinéma d'horreur que je me cachais d'aimer initialement. Une de mes séries photographiques intitulée *The Final Girl* se penchait sur l'étude des différents dispositifs utilisés dans le film d'horreur américain se rattachant aux *slasher films* des années 1970 et 1980. Ultimement, je voulais comprendre la portée sociologique de cette structure. Le spectateur était placé dans une position d'identification avec ce que l'on appelle la *Final Girl*. Cette fille refuse sa condition de victime pour survivre et prend le contrôle de l'action réussissant ainsi à vaincre le tueur. Les rôles s'inversent, et l'agressée se transforme en héroïne. Chaque portrait privilégie l'instant où le statut de la *Final Girl* bascule et sa valeur archétypale se révèle.

En bref, les disciplines se décroissent ou, plus précisément, des liens se créent entre elles. L'influence du cinéma peut alors spontanément s'insérer dans une démarche plus ouverte, qui permet d'engager le spectateur vers une nouvelle compréhension des œuvres. <sup>24</sup>



Blow-Up de Michelangelo Antonioni (1966)

Natascha Niederstrass a présenté ses œuvres dans diverses expositions individuelles et collectives au Canada et à l'étranger. Mettant à profit la vidéo, la photographie et l'installation, son travail s'inspire en particulier du fait divers, de la scène de crime et du cinéma d'horreur. Lien : <http://nataschaniederstrass.com>



Youville Taverne, photographie argentine (1998)



The Final Girl (2006), vue d'exposition. Photo: Guy L'Heureux



Youville Taverne, photographie argentine (1998)



The Final Girl (2006), vue d'exposition. Photo: Guy L'Heureux