

## MIDI-CONFERENCE AU CENTRE FIGURA

Mardi 08 décembre 2009

### AU SEUIL DU VISIBLE.

#### Pour un dispositif critique de l'installation vidéo.

Que se passe-t-il entre le regard du spectateur et l'image qui se présente à lui?

C'est en plongeant au cœur des dispositifs d'installation mis en place par les artistes pour dompter l'image vidéo que je mène une exploration sur les conditions de réception de l'œuvre d'art à l'ère du « visuel total <sup>1</sup> et du « spectaculaire intégré »<sup>2</sup>.

A savoir une recherche qui se développe dans un contexte où premièrement, le visuel prend le pas sur le visible, où la distinction entre le réel et le virtuel s'estompe, menaçant ainsi le processus de distanciation vis à vis de l'image qui garantit habituellement une juste appréhension du monde qui nous entoure. Deuxièmement, un contexte où cette montée en puissance du spectaculaire sur le réel est parvenue à une intégration quasi totale de ses lois par le public, au point d'outrepasser le stade de l'invasion visuelle pour celui d'un monde construit par et pour le spectaculaire<sup>3</sup>.

Après une étude du cadre et du temps de l'image vidéo, suivie d'une étude du décentrement de la position spectatorielle au fil de l'histoire du regard, j'engage une recherche sur une autre instance déterminante du dispositif comme nouveau cadre pour l'œuvre contemporaine : la critique d'art et le commissariat d'exposition.

Au sein du dispositif qui lie le regard et l'image, l'artiste et son public, des choix déterminants sont faits, inscrivant en filigrane de la représentation des démarches critiques muées en un véritable acte de création, celui de la pensée. Qu'il s'agisse de la critique d'art ou du commissariat d'exposition, ces démarches participent de la singularité de l'événement-rencontre entre l'œuvre d'art et son public chaque fois reformulé dans un langage inédit, dans une écriture propre déterminée par exemple par la création d'un contexte et d'un parcours d'exposition, d'une mise en espace et d'une mise en relation des œuvres, d'un commentaire écrit qui accompagne le public vers l'œuvre<sup>4</sup>.

C'est en m'appuyant sur le discours tenu par Isabelle Hersant durant un colloque intitulé *La critique d'art entre diffusion et prospection*<sup>5</sup> tenu au Musée d'Art Contemporain de Montréal en 2006, que je souhaite évoquer ces « résistants » de l'ombre qui agissent à contre courant de l'excès de visuel qui nous est aujourd'hui devenu trop familier et permettent à l'écriture de devenir un vecteur privilégié et inédit pour l'accompagnement du regard. Ils le guident jusque dans l'obscurité fertile qui côtoie l'image-lumière, là où l'expérience de la perte du visible rétablira la conscience du voir, du voir vraiment<sup>6</sup>.

Afin d'éclairer et d'étayer au mieux ce propos, j'amènerai trois exemples de ceux qui constituent, à mes yeux, ces autres-en dehors des artistes eux même- « résistants » de l'art qui surdéterminent l'œuvre. C'est-à-dire ceux qui travaillent aux abords de l'œuvre pour préparer chacune de ses « venues au monde », suggèrent tout ce que l'œuvre a à dire d'elle-même, balisent le territoire-œuvre pour le visiteur qui l'arpentera, procédant à son achèvement par un processus comparable à une trame, une cartographie du territoire, et ce sans jamais empiéter sur lui.

Isabelle Hersant parle d'une critique d'art qui a le devoir « d'excéder » l'œuvre, qui se présente comme un « en trop » de l'œuvre, non pas sous la forme d'un simple vernis qui viendrait y ajouter une strate lissante mais comme une « mise en crise » de l'œuvre, l'ouverture d'une brèche à sa surface pour que son sens contenu s'écoule jusqu'à son public.

La critique est donc bien plus un révélateur qu'un producteur de sens. Elle existe en regard du « phénomène silence » de l'œuvre qui dérobe son sens en même temps qu'elle le présente, puisqu'elle se présente comme un signifiant mais qui ne livre pas d'emblée ce qu'il signifie, qui demeure dans l'attente d'être activé par le regard et pour cela nécessite l'instance qui enclenchera le jeu de l'art par lequel son sens sera livré au spectateur.<sup>7</sup>

En tant que mode de pensée en acte, la critique possède cette faculté d'extraction de l'œuvre du registre de l'objet pour l'amener à celui de sujet. Son rôle est de construire le langage temporaire commun qui fait surgir l'événement-rencontre entre l'œuvre et son public et garantit, le temps de l'expérience, de faire de l'œuvre-objet la source d'une interprétation plus générale par le spectateur de son environnement et de lui-même en tant que sujet en train de voir le monde et d'être au monde. La critique préserve ainsi l'œuvre de son aplatissement à l'état d'objet culturel consommable, ce qui en fait une instance déterminante de présentation de l'œuvre à l'heure actuelle.

En plus d'en extraire le sens, la critique fait donc office de rempart pour l'œuvre, victime de sa visibilité immédiate. Et pour ce faire, elle opère, par contraste avec l'image en pleine lumière, dans l'ombre qui la détermine. Tel l'image qui se dérobe constamment au visible pour mieux dire sa fragilité, le dispositif critique doit agir au seuil du visible pour exploiter sa force d'extraction du sens, et ce au prix de sa propre disparition dans les coulisses de l'œuvre. « Cette perte est néanmoins au gain d'une liberté »<sup>8</sup>, celle du regard. La résistance à la disparition du visible s'exprime dans la perte, le décentrement et l'obscurité.

Le dispositif critique rend à l'œuvre sa part d'intelligibilité pour tous.

« A l'art comme transformation de la pensée en expérience sensible de la communauté<sup>9</sup> répond la critique comme transformation de cette expérience en pensée élaborée conduisant le partage du symbolique dans la communauté »<sup>10</sup>.

Voici trois exemples de stratégies employées aujourd'hui par ceux qui se sentent encore enclins à ne pas limiter l'œuvre d'art à sa seule dimension objectale. Trois études de cas parlant de création, celle de la pensée en acte qui se réalise dans les marges de l'œuvre .

J'évoquerai brièvement les 2 premiers tandis que je m'attarderai davantage sur le troisième.

## I. Comment l'écriture théorique réactualise une histoire du regard.

Jeff Wall : une « pratique théorique » comme moteur d'une démarche artistique<sup>11</sup>

Une étude comparative des oeuvres *Un bar aux folies bergères* (1882) et *Picture for women* (1979) démontre comment le photographe Jeff Wall rend non seulement hommage mais aussi réactualise la notion de modernisme selon Manet. La référence plastique à Manet n'est qu'un aspect de son discours sur le peintre, car il rédige un essai intitulé *Unité et fragmentation dans l'œuvre de Manet* dont l'idée principale est que le modernisme ne consiste pas à opérer une rupture radicale avec la tradition picturale mais plutôt de s'inscrire dans un modernisme par la négative, faire usage du passé pour révéler le présent.

Le parcours de Jeff Wall montre comment il s'attache à l'histoire de l'art afin de garantir une expérience esthétique sans cesse renouveler de l'œuvre d'art qui met au jour l'importance de l'écriture théorique dans sa démarche artistique : on ne sait pas vraiment laquelle des deux est apparue en premier chez l'artiste.

La richesse et la complexité de sa création tiennent à son attachement à la connaissance de l'histoire de l'art et à sa pratique théorique poursuivie tout au long de sa carrière artistique. La conception que se fait Jeff Wall de l'expérience esthétique et la transmission de cette conception par l'écriture déterminent jusqu'au contenu de ses œuvres, se faisant même matière de son art, strates historiques et références artistiques dans ses photographies.

Comme a pu le faire en son temps Charles Baudelaire à travers la notion de « correspondance »<sup>12</sup> en poésie et en critique, Jeff Wall inscrit un paradoxe singulier dans sa conception de la modernité : seules les figures épiques du passé réactualisées ont le pouvoir d'extraire la beauté singulière du présent et de l'inscrire à son tour dans l'histoire. Ces systèmes de re-présentation, davantage relatifs à l'articulation interne de l'œuvre qu'à son contenu, traduisent la réalité d'un temps jamais clos sur lui-même, jamais figé, livré dans toute sa complexité et son impossibilité de réduction à une image. Ainsi, pour Baudelaire, les fragments esquissés du réel vaudront toujours plus qu'une scène d'histoire, tandis que Wall réactive dans ces cinématographies stratifiées le processus de fragmentation et de décentrement à l'œuvre dans la peinture de Manet.

Cette conception de la création artistique donne à la critique un rôle déterminant dans les conditions de réception d'une œuvre : la critique restaure, pour Baudelaire comme pour Wall, la possibilité d'une expérience qui raconte l'impossibilité d'avoir un accès direct aux choses. Elle raconte la rencontre dans son échec. Plutôt que de se limiter à la description d'un contenu, la critique se fait mise en mémoire de l'acte même de percevoir vécu d'abord par l'artiste, puis par le spectateur.

## II. La critique d'art comme apologie de l'expérience esthétique.

Discours ouvert et subjectivité spectatorielle : Marie Muracciole.

Corinne Rondeau dans son article *Faire de la critique d'art I*<sup>13</sup> porte attention à la démarche critique de Marie Muracciole au travers de *L'objet de ce commentaire*, article réalisé pour les Cahiers du MNAM à propos de l'œuvre de Tino Sehgal<sup>14</sup>.

M. Muracciole ne prétend pas remplacer le sujet face à l'œuvre : elle s'emploie davantage à susciter l'envie du lecteur d'en devenir lui-même le spectateur/acteur, livrant plutôt une expérience de l'écrit sur l'œuvre, expérience du langage à laquelle les propositions artistiques de Tino Sehgal se prêtent à merveilles. *L'objet de ce commentaire* se présente comme une ode à la liberté de penser et à l'expérience personnelle. Il s'agit de favoriser le libre-arbitre qui éveillera le désir du spectateur de construire sa propre opinion de l'œuvre.

L'œuvre de Tino Sehgal impose d'elle-même un défi de dépassement dans le travail d'écriture qui la rendrait au mieux à celui qui ne l'a pas vécu : retranscrire le vide de salles de musée et un parcours ponctué de conversations avec des passeurs de l'œuvre ne se communique que par la singularité de l'expérience. Le dispositif mis en place par l'artiste impose donc à l'auteur de l'article d'être présent sur les lieux de l'exposition et de vivre le cheminement sans lequel aucune preuve de l'existence de l'œuvre ne peut être apportée, si ce n'est son titre. L'alternative d'écrire sans avoir vécu est écartée d'emblée.

En usant du langage comme outil de création, Tino Sehgal radicalise la notion d'œuvre participative. L'œuvre n'existe que si un individu est en train de l'expérimenter : ce dispositif pousse plus loin que les arts vivants ou la performance le caractère aléatoire de la pièce et le champ d'action du visiteur sans qui rien, absolument rien ne subsiste de l'œuvre. De plus, l'artiste ne souhaite conserver aucune trace de ses œuvres performatives, ce qui exacerbe l'importance de l'expérience personnelle qui en est faite. L'écriture, pour rendre l'œuvre dans toute son ampleur au lecteur, ne peut que lui signifier la particularité du dispositif pour éveiller en lui le désir de la vivre, seule et unique solution pour qu'il la connaisse.

Portée à son paroxysme par le travail de Tino Sehgal, l'idée de la rencontre entre l'œuvre et son public comme garantie de l'achèvement de l'œuvre met en exergue la fonction déterminante du dispositif qui rend possible cette rencontre. Qu'il s'agisse du langage pour Tino Sehgal ou du dispositif d'installation servant de nouveau cadre à l'image vidéo, il semble être question, dans le cas de toute exposition, de la justesse avec laquelle elle sera communiquée au public.

Cet exemple nous rappelle que, si l'écriture d'art participe depuis longtemps de l'élaboration des conditions de monstration d'une œuvre, elle doit aujourd'hui gagner en subtilité quant à ce qu'elle livre de l'œuvre à son futur visiteur. Si un texte pouvait encore esquisser les contours de ce qui constituait une œuvre-objet, il ne peut plus adresser au lecteur un discours complet et clos sur nombre d'œuvres d'art actuelles : elles prennent de plus en plus fréquemment corps sous la forme d'espace-temps d'expérimentation où la position spectatorielle se décentre en un mouvement, une action donnant un rôle participatif au visiteur dans l'achèvement de l'œuvre.

Comme les contours de l'œuvre se dissipent, ceux de la critique aussi. Elle s'immisce auprès du public tels ces nouveaux dispositifs. Les artistes contemporains et le travail de critique coexistent dans une nouvelle approche de l'art où grande place est faite à celui qui est en passe de devenir son acteur principal : la subjectivité de

l'être humain qui se détermine par sa rencontre avec l'altérité<sup>15</sup>. C'est de ce dispositif de rencontre que participe pleinement le texte de Marie Muracciole en favorisant le cheminement du spectateur à l'œuvre plutôt que de tenter de le remplacer ou de le raconter dans son intégralité. L'expérience esthétique se présente comme une dynamique énergisante permettant l'élaboration d'une subjectivité propre : c'est à cette vocation que doit systématiquement répondre la critique d'art pour prétendre au rang de vecteur privilégié de la rencontre.

La critique devient bien alors cet excès (vis à vis de l'œuvre) qui, en racontant le paradoxe de l'expérience esthétique qu'est l'impossibilité de voir sans perdre ensuite, fait trace dans l'esprit de celui qui a vu ou verra l'œuvre.

### III. Ecriture et commissariat d'exposition : une pratique au seuil du visible.

Eloge de la trace : Nicole Gingras<sup>16</sup>

Décider de s'attacher à la trace d'une expérience, c'est déjà faire acte de résistance dans un contexte où plus rien ne dure. Nicole Gingras, commissaire d'exposition et critique de Montréal, démontre au fil de ses propositions une pratique certaine de la rencontre. Elle agit chaque fois au croisement d'univers artistiques propices à rétablir les notions d'écoute, d'attention et d'observation salvatrices pour le regard en perdition. Elle adopte une forme de poétique du décentrement d'où peut naître le paradoxe nécessaire à l'expérience esthétique de l'œuvre qui raconte sa propre perte pour exister. Elle travaille dans cet interstice où l'installation et la mise en exposition offrent une justesse d'appréhension pour le visiteur. L'image, le son, l'écriture sont autant de cordes sensibles à faire vibrer avec subtilité, en toute conscience du fragile événement qu'ils génèrent. Nicole Gingras s'est saisie du langage indiciel permettant à l'œuvre de se livrer pleinement, jouant de la toile de l'écran comme des couches sonores pour que le spectateur trouve matière à rétablir en lui le silence de l'écoute, l'attention qui l'aidera à lever le voile apposé sur l'image.

L'exposition *Souffle*<sup>17</sup> en 2003, exprimait déjà l'expérience du deuil nécessaire à la manifestation de l'image, les oeuvres choisies se racontant par l'inlassable balancement entre apparition et disparition. L'état du spectateur requis dans cette expérience simultanée du visible et de sa perte trouve échos dans les expositions suivantes : un état de veille qui rend réceptif, un entre-deux révélateur s'accordant si bien aux frontières incertaines de l'image. Dans l'ouvrage du même nom accompagnant l'exposition *Regarder, Observer, Surveiller*<sup>18</sup> (2004), Nicole Gingras qualifie cet état de « seuil critique », formule plus qu'adéquate quant au défi que représente une telle mise en condition de l'instance de réception. Par le biais de cette exposition, elle poursuit sa quête d'une forme bien particulière d'attention, usant de pratiques du détournement où le dispositif de surveillance se transforme en système d'observation. On pense notamment aux œuvres vidéo de Adad Hannah et Thomas Koner.

La série des *Stills*<sup>19</sup> entamée depuis 2000 par Adad Hannah démontre la capacité de l'image vidéo à réfléchir les autres arts visuels, à créer des passages entre les images. L'artiste inscrit dans ses vidéos le procédé photographique autant qu'il déploie dans l'espace de véritables tableaux vivants. Cette pluralité temporelle exclusivement vidéographique lui permet de placer le spectateur en position de sondeur de mouvement, l'obligeant à s'attarder sur la nature des images. Le trouble provoqué ici rend son épaisseur à l'image. Il rétablit une conscience de l'expérience faite de l'œuvre chez un visiteur investi par sa dimension participative. Les *Stills* poussent à la rencontre.

Thomas Koner invite le spectateur à l'observation du temps qui passe au travers d'un dispositif de surveillance vidéo (plus de 3000 images collectées sur le Net) détourné de sa fonction première de contrôle pour faire du vide un paysage sans fin, « une éloge de la trace »<sup>20</sup> comme expression d'une quête identitaire. *Banlieue du vide*<sup>21</sup> trouvera une forme de résonance dans la singularité d'un autre autoportrait : celui de Nikki Forest qui, avec sa vidéo *Untitled (Self Portrait)*<sup>22</sup> présentée lors du premier volet de l'exposition *Observations*<sup>23</sup> (2008), reformule la fragilité d'accès à l'autre et à soi au moyen de quelques lignes granuleuses dont l'évolution tient à une

mobilité quasi imperceptible de la trace.

Les expositions collectives proposées par Nicole Gingras se présentent comme autant de parenthèses ouvertes sur l'insaisissable, états de suspension nécessaires pour libérer le flux vidéographique de sa course folle vers la néantisation des images. Elle autorise la juste temporalité de la réception, multipliant dans l'espace d'exposition la présence d'œuvres où s'impose chaque fois le même phénomène : user des armes de l'invasion visuelle pour restaurer l'expérience du visible.

La démarche de Nicole Gingras nous montre que la mise en exposition d'une œuvre détermine l'approche qui en est faite et se trouve être une pierre de plus à l'édifice tapi dans l'ombre qu'est le dispositif critique de l'œuvre. Elle montre plus encore comment un commissaire d'exposition peut construire un univers créatif qui lui est propre sans pour autant voler la vedette aux artistes, comme c'est parfois le cas dans le phénomène de « starisation » de l'art contemporain. On pense ici au discours tenu par Paul Ardenne<sup>24</sup> lors du même colloque sur la critique où était intervenue Isabelle Hersant. Il y évoque les frontières et les interférences entre les deux laboratoires esthétiques actuels que sont l'art contemporain et la critique d'art. Il souligne l'avènement grandissant du phénomène de « critique artiste » qui fait de certaines expositions des sous expositions de l'art au profit d'une surexposition du commissaire et critique. Selon lui, la cause de ce phénomène tient non pas à la mauvaise qualité des œuvres devenues faire valoir pour celui qui les présente. Elle tient au fait que les artistes, à l'heure actuelle, ne contrôlent en rien le territoire des médias et de la communication et se voient par conséquent dessaisir de leur travail par ceux qui en font le spectacle d'une mythologie personnelle. Je retiendrai ici la manière dont l'argumentation de Paul Ardenne renforce la part de responsabilité attribuée à la critique dans le jeu de l'art contemporain autant que l'impact néfaste que son invasion dans le champ du visuel peut avoir sur l'œuvre qui tente d'être au monde.

Nicole Gingras s'attache au contraire à créer un écrin pour les œuvres singulières et subtiles qu'elle décide de présenter. C'est justement cette décision et les conditions dans lesquelles elle se réalise qui constituent le rôle attribué au commissariat d'exposition. En opérant ces choix le commissaire agit sur le regard par la création de ce qu'on pourrait appeler une œuvre de l'esprit. Lorsque cette mission est remplie avec justesse, les territoires en jeu ne se parasitent pas. Les œuvres des artistes ne sont pas réduites au matériau de base servant un délire personnel mais sont au contraire autant d'entités de sens que la mise en exposition réunit dans une cohérence collective sensée servir et révéler chaque œuvre dans sa singularité. Le critique d'art comme le commissaire d'exposition endosse une responsabilité vis à vis des artistes comme du public qui préserve sa démarche de tout rapport de force avec la création artistique. Jérôme Glicenstein le signifie très bien dans son ouvrage *L'art une histoire d'expositions* lorsqu'il parle du rôle de commissaire comme d'un engagement politique envers un public avant d'être une démarche artistique ou esthétique.

Outre un choix judicieux des artistes qu'elle accompagne et présente, un autre élément se distingue dans la démarche de Nicole Gingras : une écriture au même rythme que les expériences visuelles et sonores qui l'interpellent. L'exemple le plus probant reste sans aucun doute le texte *Poussières* figurant dans le catalogue *Traces*<sup>25</sup> qui accompagne l'exposition *Tracer Retracer* (2005/2006) : il démontre à quel point l'écriture théorique ou critique fait partie intégrante du dispositif de présentation de l'œuvre. Ce texte rend grâce au propos d'une exposition menée comme un parcours ponctué d'événements déstabilisants pour les sens. Ici encore, il

n'est possible d'appréhender pleinement les œuvres qu'en prenant le temps nécessaire pour arpenter le dispositif d'exposition. *Poussières* le signifie parfaitement en faisant du récit de l'exposition une déambulation dans l'espace où la manifestation de son contenu est captée dans un flottement proche de l'errance.

Nicole Gingras tient évidemment un discours sur les pièces présentées, mais relate plus encore l'état dans lequel plonge leur (co)existence : cet état d'attention flottante qui rend réceptif à la part d'invisible de l'expérience et promet ainsi d'inscrire une trace en celui qui la vit, de l'habiter encore quand la rencontre n'est plus. Le choix d'une forme de récit ouvert agit directement sur le dispositif critique en cela qu'il remplit son rôle de dépassement de l'œuvre quand il ne prétend à aucun moment se substituer à l'expérience réelle qui en est faite. Cette fonction est évidemment d'autant plus assurée par le texte que son auteur est aussi celui de l'exposition dont il est question.

Comme Marie Muracciole éclaire l'œuvre de Tino Sehgal grâce à un questionnement sur le médium de création qu'ils ont en commun, le langage, *Poussières* incarne l'exposition *Tracer Retracer* en livrant l'état d'errance requis pour pénétrer ce parcours ponctué de territoires en constante hésitation.

On touche ici je crois à ce qui, dans la critique, anime Baudelaire et Wall : ce qu'Isabelle Hersant appelle le « lieu convergeant de sa propre mise en abîme face à l'abîme qu'est l'œuvre ». Cette instance qui vient briser le silence de l'art en livrant les modes d'instauration du dialogue sans en déterminer le contenu : « une production de sens par mise en relation. »<sup>26</sup>

## En conclusion

Il est rhizome chez Deleuze, part d'opacité chez Marin, accomplissement de l'œuvre chez Benjamin, coefficient d'art chez Duchamp, supplément excédentaire chez Barthes et paratexte chez Genette, cet art d'excéder l'œuvre amené par Isabelle Hersant à propos de la critique<sup>27</sup>. Sous chaque formule et à travers tous les exemples précédemment cités, palpite le même phénomène réflexif qui, on l'a vu, ne peut se permettre de revêtir n'importe quelle forme de médiation, quand les frontières de son sujet se disséminent chaque jour un peu plus à la surface des images. En se tissant dans l'ombre, le lien entre le regard et l'image éduque ce regard à l'image, le prépare à sa nécessaire disparition. Cette disparition se fait au bénéfice d'une conscience réactivée du regard, l'expérience de la perte agissant comme déclencheur de cette prise de conscience, par contraste avec le trop plein d'images dans lequel le regard est aujourd'hui constamment immergé et annihilé. Ainsi, la brèche ouverte par la critique pour que s'écoule le sens de l'œuvre agit comme une blessure à la surface lissante de l'image.

Les cas abordés illustrent également l'idée que l'efficacité d'un dispositif d'exposition et de médiation ne tient pas à sa complexité mais bien à sa subtilité et à la ferveur lucide qui anime ceux qui veulent, au travers des images, restaurer la vision du monde qui nous entoure. Ils organisent le récit du « comment montrer » et du « comment voir », sujet qui n'a jamais été plus fascinant ni plus insolvable qu'à l'ère du totalitarisme visuel.

On a vu également que la délicatesse de cette démarche critique tient au territoire presque invisible qu'elle investit. Elle se doit d'exister dans l'entre deux qui fait lien entre le regard et l'image, dans la pénombre d'une salle de projection et d'une réflexion personnelle qui permet à la lumière de surgir, à un moment donné, pour éclairer le regard et l'esprit du sens contenu de l'œuvre qu'elle active.

Cet acte de résistance et l'ampleur de sa tâche prennent tout leur sens dans le cas des nouveaux médias. L'image vidéo dont il est finalement question dans cette recherche incarne bien le caractère vorace et versatile des images médiatiques. Son cadre disparaît, son temps se démultiplie et se déploie dans l'espace, et elle génère une pratique nomade et éphémère de l'expérience esthétique : l'œuvre vidéo installée semble pouvoir servir de réceptacle au monde entier et qui plus est simultanément. Elle s'avère donc particulièrement apte à saisir le mouvement du réel dans toute son ampleur et sa complexité. Cette force et tous les risques qu'elle comporte en font un terrain d'expérimentation particulièrement propice pour le défi en jeu dans les pratiques de médiation que j'ai tenté d'esquisser ici.

<sup>1</sup> Alain Mons , Paysage d'images. Essai sur les formes diffuses du contemporain, éditions L'Harmattan, 2006.

<sup>2</sup> Guy Debord , Commentaires sur la société du spectacle, éditions Gallimard, 1988, p. 30.

<sup>3</sup> Alain Mons et Guy Debord ayant depuis longtemps prononcé le mot de la fin quant à ce phénomène invasif, son évocation ici n'a pour but que de souligner l'instance actuelle qui pourra rétablir une conscience du regard à l'œuvre : le dispositif de présentation et de médiation apte à identifier et à révéler les frontières, certes devenues floues, mais encore existantes de l'image.

<sup>4</sup> Et même si la singularité de l'expérience reste individuelle, ceux qui façonnent les conditions de sa manifestation génèrent un mode de réception de l'œuvre qui présuppose que l'extraction du sens contenu de l'œuvre, son achèvement dans l'interprétation qui en est faite, ne se manifestera jamais vraiment de manière identique, et ce même s'il s'agit de la même œuvre. Cette « complétude » de l'œuvre active, indépendamment du contenu de celle-ci, une articulation de pensée à un moment précis de l'œuvre en train de se présenter.

<sup>5</sup> Isabelle Hersant, « La critique d'art : l'art d'excéder l'oeuvre », *La critique d'art entre diffusion et prospection*, Colloque international Max et Iris Stern, éditions du Musée d'art contemporain de Montréal, 2006, p.113 à 134.

<sup>6</sup> et le concept de résistant de l'ombre est de nouveau évoqué un peu plus bas où se réalise dans l'ombre une démarche critique, au prix de sa disparition et au gain d'une conscience réactivée du regard, puis de nouveau dans la conclusion.

<sup>7</sup> J'entends par jeu de l'art celui qui-faisant appel ici très brièvement à la notion d'intersubjectivité dans l'herméneutique de Gadamer- implique la mise en place d'un langage temporaire commun qui permet à Soi et à l'Autre de regarder un objet extérieur aux deux afin de vérifier toute théorie et son objet saisis dans un contexte plus large et sans cesse renouvelé qu'est le monde qui nous entoure. L'appréhension faite de l'expérience esthétique par Gadamer comme accès à une compréhension de l'être au monde par l'interprétation de l'œuvre d'art présuppose la mise en rapport de deux instances : l'objet qui se présente comme signifiant sans livrer d'emblée son sens et le sujet qui s'enquiert de ce sens et s'attèle à son élucidation.

<sup>8</sup> *Op. cit.* Isabelle Hersant, p.125. Pour Isabelle Hersant, cette perte se réalise au gain de la liberté de la pensée.

<sup>9</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible . Esthétique et politique.*, La Fabrique-éditions, 2000, p. 71.

<sup>10</sup> *Op. cit.* Isabelle Hersant, p 117.

Isabelle Hersant reprend Jacques Rancière dans la première partie de sa phrase en précisant que par ces termes, Rancière définit toutefois non pas l'art comme tel mais « la base du programme esthétique de l'idéalisme allemand » qui donnera, dit-il, son origine à la pensée de Marx sur l'homme et le travail.

<sup>11</sup> Au sein de ma thèse, cette étude comparative de l'œuvre de Manet et Jeff Wall a été réalisée avec pour principaux appuis bibliographiques les ouvrages qui suivent : Michael Fried, *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne III* (1996), éditions Gallimard, 2000 pour la version française. Jeff Wall, *Essais et entretiens 1984-2001*, ENSBA, Paris, 2001.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, *Critique d'art*, éditions Gallimard, 1976, présentation de Claire Brunet , 1992.

<sup>13</sup> Corinne Rondeau, « Faire de la critique d'art I », revue Offshore n° 8, mars avril mai 2008.

<sup>14</sup> Marie Muracciole, « L'objet de ce commentaire », Les cahiers du musée national d'art moderne n° 101, automne 2007, p.42 à 47. Quelques échanges avec l'artiste Tino Sehgal à l'occasion des expositions This Progress et This Success (aussi intitulée This Failure), ICA, Londres, 2006.

<sup>15</sup> notion de « subjectivité » selon Felix Guattari et reprise dans *l'esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud.

N.Bourriaud présente le philosophe Félix Guattari comme un précurseur dont la pensée accompagne la pratique artistique contemporaine : l'art devient le vecteur privilégié de libération de la « subjectivité » de l'être humain qui se détermine par sa rencontre avec l'altérité. Guattari dresse un « paradigme esthétique », faisant de l'art une accumulation de « motifs existentiels » qui constitue le prélude de « territoires existentiels » habitant le sujet, grâce à l'expérience esthétique qui se présente comme une dynamique d'énergie permettant l'élaboration d'une subjectivité propre. En d'autres termes, la pensée guattarienne permet de mettre en mots un art actuel fondé sur l'échange social et où la prise en compte du public par le créateur fait par conséquent partie intégrante du mode de production de l'œuvre. L'intersubjectivité devient essence de l'œuvre et celle-ci, plus que par l'objet ( on peut entendre par là tableau, sculpture, et même dans certains cas installation ), se manifeste désormais par des « dispositifs d'existence ». Il s'agit d'un art où concept et forme se fondent et empruntent à tous les domaines, un art où l'immatérialité de l'œuvre n'est plus celle de l'art minimal ou conceptuel mais l'expression du processus d'exploration-exposition qui invite le visiteur à venir comme il se doit compléter la machinerie artistique : « (...) aucune préséance a priori du producteur sur le regardeur (...), mais négocient avec lui des rapports ouverts non résolus par avance ». Le décentrement à l'œuvre est radical et le positionnement plus libre et plus complexe, puisque ce n'est plus le regard qui est sollicité par l'œuvre, mais le corps/esprit du spectateur tout entier qui est d'emblée inclus dans le dispositif d'œuvre.

<sup>16</sup> Cette 3<sup>e</sup> partie de mon développement reprend un article rédigé par mes soins et lui-même intitulé « Au seuil du visible », paru dans le n°66 « disparition » printemps-été 2009 de la revue montréalaise *esse*, p. 58 à 61. (<http://www.esse.ca/>).

<sup>17</sup> *Souffle*, exposition réalisée avec le commissariat de Nicole Gingras, galerie Optica, Montréal, 2003. Catalogue de l'exposition du même nom, Nicole Gingras, 2003.

<sup>18</sup> Nicole Gingras, *Regarder, Observer, Surveiller*, catalogue édité par l'auteur en collaboration avec la galerie Séquence, Chicoutimi, où s'est tenue l'exposition du même nom, 2004.

<sup>19</sup> Adad Hannah, *Stills*, depuis 2000, série de projections vidéo de 2 à 15 minutes.

<sup>20</sup> *Op. cit.* Nicole Gingras p.24.

<sup>21</sup> Thomas Koner, *Banlieue du vide*, installation, 2003, Allemagne.

<sup>22</sup> Nikki Forest, *Untitled (Self Portrait)*, 2008, vidéo, couleur, 8 min 17s, diffusion en boucle, écran, lecteur DVD.

<sup>23</sup> Le deuxième volet de l'exposition *Observations* a eu lieu du 10 janvier au 14 février 2009 à la galerie SBC, Montréal

<sup>24</sup> Paul Ardenne, « Art contemporain et critique d'art, deux laboratoires esthétiques », *La critique d'art entre diffusion et prospection*, Colloque international Max et Iris Stern, éditions du Musée d'art contemporain de Montréal, 2006, p.113 à 134.

<sup>25</sup> Nicole Gingras (sous la direction de), *Traces*, édité par la galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal, où s'est tenue l'exposition en deux volets *Tracer Retracer*, 2005/2006.

<sup>26</sup> Jérôme Glicenstein, *L'art une histoire d'expositions*, éditions PUF, février 2009.

<sup>27</sup> Cette énumération n'a valeur que d'ouverture vers un panel de notions à explorer au regard de la formule « l'art d'excéder l'œuvre » d'Isabelle Hersant. Il s'agirait ensuite d'y apporter toutes les nuances, rapprochements comme oppositions, qui se profileraient évidemment dans une étude plus poussée.