

Qui peut encore croire à l'art ou comment voir l'Avenir ?

Manon Blanchette, PhD

Number 104, February–June 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73593ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (print)

2368-0318 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blanchette, M. (2015). Qui peut encore croire à l'art ou comment voir l'Avenir ? *ETC MEDIA*, (104), 16–23.

QUI PEUT ENCORE CROIRE À L'ART OU COMMENT VOIR L'AVENIR ?



Dans sa version renouvelée, issue de collaborations entre plusieurs galeries, centres d'art contemporain et musées, BNLMTL 2014 propose un voyage dans *L'avenir*. Pourquoi ? Pour permettre de faire une pause et de développer un regard critique. Comment ? Grâce à des œuvres dont les mécanismes stratégiques sont ingénieux et dont l'efficacité varie avec le type d'expériences proposées.

On comprend que cette mise en garde de l'art par rapport à nos comportements prône un changement profond des habitudes nocives qui débouchent directement sur un désordre mondial irrévocable. On pense, entre autres, à l'exploitation industrielle, laquelle fait fi de l'environnement qu'elle détruit, non pas uniquement aux abords des sites, mais également à des distances fort éloignées. Dans *Deep Weather* (2013), Ursula Biemann nous fournit une preuve irréfutable en captant le regard sceptique de travailleurs du Bangladesh dont la mission est de construire un barrage en sacs de sable, un matériau bien dérisoire devant la menace d'inondation. Tous ceux qui s'intéressent un tant soit peu à la politique canadienne seront interpellés par ces images qui juxtaposent les moyens mis en œuvre pour exploiter le pétrole de l'Alberta aux méthodes qu'utilisent les ouvriers du Bangladesh. Dans *L'avenir*, plusieurs autres artistes exposent également, chacun à leur manière, l'insouciance qui caractérise la majorité des actes posés par les habitants de cette planète.

Si le message n'est pas nouveau, Hubert Reeves et d'autres scientifiques l'ayant répété sans beaucoup d'effet depuis des décennies, qu'est-ce qui nous permet de penser aujourd'hui que par l'art, l'appel sera enfin entendu et surtout suivi ? Quel est le vrai pouvoir pragmatique de l'art contemporain alors que de nombreux musées dans le monde ont reconnu leur faillite à changer les comportements humains en dépit de l'éminence de la catastrophe ?

Certains artistes tentent, comme Ursula Biemann, d'éveiller les consciences. Par leur détermination, ils suggèrent qu'il existe encore un espoir. De fait, par toutes sortes de stratégies, les artistes de la Biennale cherchent, avec plus ou moins de succès, à nous faire adhérer à leur projet social. En ce sens, *L'avenir* tient un discours moralisateur, mais nécessaire.

Toucher l'horreur du doigt

Plusieurs œuvres réussissent à marquer notre mémoire et peut-être à fissurer le mur de l'indifférence. Parmi celles-ci, *Touching Reality* (2012), de Thomas Hirschhorn, est celle qui nous convainc le plus. Pourtant, l'horreur est au cœur du mécanisme de cette œuvre. Néanmoins, pour plusieurs raisons, l'horreur rejoint ici le « sublime » et met possiblement en branle une réflexion, première étape d'un regard critique chargé de potentiel. L'une de ces raisons est la dimension de l'image, qui fait en sorte que celle-ci nous subjugué complètement. Aussi, l'angle transversal de la disposition des corps dirige le regard vers l'intérieur de la scène, faisant virtuellement de nous des acteurs ou tout au moins des voyeurs. Enfin, l'harmonie des couleurs, non sans rappeler certains tableaux de Caravage, nous séduit et nous culpabilise. En d'autres termes, l'œuvre vidéographique capte le regard du spectateur par la lumière qui en émane. Elle l'invite à noter ce qui est « à voir » en faisant taire sa culpabilité du moment, attiré qu'il est par l'audace de ce qui est représenté. Or le paradoxe de cette œuvre est justement de donner à voir l'horreur grâce à un support qui rend l'image belle. Grâce au jeu de la vidéographie et de la photographie, les frontières entre la beauté de la représentation et l'horreur du sujet ici représenté s'estompent. Pour faire court, on peut donc dire que cette œuvre présentant « l'horreur » est « sublime ». Pourquoi ? Parce que l'horreur et le sublime font naître un sentiment efficace, celui de la peur. Une peur existentielle, la peur de mourir. Un sentiment qui s'apparente à celui que l'on ressent parfois lors de grands opéras tragiques. Maurizio Cattelan disait d'ailleurs : « La beauté pour elle-même ne m'intéresse pas beaucoup. Mais



Thomas Hirschhorn, extrait de *Touching Reality*, 2012.
Vidéo, silencieux, 4:45 minutes.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de
Chantal Crousel (Paris), et de la BNLMTL 2014.

on peut l'utiliser comme un moyen de créer quelque chose de très dérangeant¹. »

C'est bien ce que fait Hirschhorn à travers la vidéo-graphie, ce médium qui excelle à superposer les couches d'images. Ici, un second univers est décrit, celui de la tablette, support numérique portable sur lequel défilent des photographies de cadavres. Par la lumière qui en émane et par l'oscillation de la surface, la vidéo-graphie et la tablette numérique créent un flou rétinien qui, sans que le spectateur s'en rende vraiment compte, le fascine, l'attire et le subjugué. L'horreur, élevée au rang du sublime, suscite la peur de mourir, confrontés que nous sommes à la mortalité des autres et, bien sûr, à notre propre sort. De plus, celui qui a le courage de regarder ressent carrément un sentiment d'inconfort lorsqu'il découvre que ces images font l'objet d'un défilement, de zooms, de retours en arrière, autant de spécificités de la tablette mises en action grâce au toucher d'un doigt anonyme. On se demande alors qui est celui qui fait défiler ces images sans sembler se soucier de leur nature, lui dont le geste laisse croire à une fascination. Afin d'ouvrir encore davantage le débat et interpeller l'individu comme **élément du corps social**, Hirschhorn ajoute l'évocation du pouvoir des médias et leur indifférence objective par rapport à **ce qu'ils présentent**. Il critique les médias qui **présentent des images d'horreur**, mais critique aussi ceux qui les consomment. L'œuvre *Touching Reality* se veut donc le théâtre de cette consommation, et le spectateur en est le comédien symbolique, coupable et apeuré. Ici, la valeur symbolique semble importante, car elle ral-

lie la représentation du geste, celui de faire défiler les images, au geste banalisé, mais bien réel, que chacun fait quotidiennement. Cette participation virtuelle du visiteur l'implique directement dans l'action, et, de ce fait, elle l'interpelle comme complice.

Le sublime qui tue

D'autres œuvres reprennent à leur compte des stratégies liées au « beau ». Dans *Illusions and Mirrors*, présentée au Musée des Beaux-arts de Montréal, Shirin Neshat met à nouveau en scène une œuvre sublime et mystérieuse où **l'opposition reste le paradigme** autour duquel la structure de l'œuvre gravite. Dans un environnement imprécis, dû à une image manifestement limitée au noir et blanc, évolue un personnage d'une beauté classique. Comédienne ayant connu un grand succès dans le film *Black Swan*, Natalie Portman appartient à la sphère publique, celle du cinéma. Le contexte est cependant différent pour une œuvre d'art contemporain. Même si cette dernière peut attirer une foule importante, il n'en demeure pas moins que les paradigmes changent. Essentiellement, celui qui regarde l'œuvre de Shirin Neshat doit s'attendre à vivre une expérience en marge de celle du cinéma. En art contemporain, le souci du public, son confort physique et intellectuel ne va pas de soi. Si une œuvre vidéo-graphique ou un film est présenté comme installation, celui qui regarde doit se prêter au jeu de l'exploration de l'espace et de l'inconnu. Dans son ouvrage intitulé *Le paradigme de l'art contemporain*², Nathalie Heinich écrit que le visiteur doit souvent soulever un lourd rideau, s'aventurer dans le noir au risque de frapper quelqu'un ou de ne pas trouver un **siège pour vision-**

ner le document dont il ne connaît pas exactement la durée, ni le moment où en est son déroulement.

Pour nous aider à donner un sens à cette nouvelle œuvre de Shirin Neshat, le communiqué de presse rappelle que la présentation de *Rapture* à la Biennale de Venise en 1999 a été un succès retentissant pour l'artiste. « À ce moment-là, les questions croisées du statut et de la représentation des femmes dans les pays musulmans étaient au cœur des préoccupations de l'artiste. Avec ce nouveau film, une jeune femme erre sur une plage à la poursuite d'un personnage fantomatique et fait une découverte bouleversante³. »

Tout comme pour l'œuvre de Hirschhorn, les images sont d'une grande beauté. De facture classique, elles s'appuient sur la représentation d'un paysage quasi cliché de la mer. Mais au-delà du sujet de la représentation, la question du « comment » prend ici toute sa pertinence. Car la proposition faite au spectateur, celle de vivre une partie de la vie intérieure du protagoniste grâce à des images souvent imprécises et évanescences, induit chez lui un sentiment de sécurité et de bien-être. Sorte d'appel à la participation, les images, d'une beauté granuleuse, obligent cependant le visiteur à être patient, bercé qu'il est par cette atmosphère ouateuse. Shirin Neshat utilise ici une technique semblable à celle de Bill Viola⁴. Nous savons entre autres que le fait d'être en attente que survienne un événement vulnérabilise l'individu qui attend. Dans l'œuvre *Illusions and Mirrors*, le beau, et j'ose ajouter, le sublime sont utilisés comme des invitations au voyage. Un périple dans la solitude, et surtout, une descente introspective qui introduit

les passagers à une expérience-choc. Extrait, voire retranché du confort que font naître les images de facture onirique, le regardeur sursaute peut-être et s'interroge sur le sens de cette vision d'horreur. Réelle ou imaginée que celle-ci ? Qu'est-ce que j'ai vu exactement ? Personnellement, je pense qu'il importe moins d'identifier ce qui est vu que de s'interroger sur le mécanisme de mise en abîme qui rejoint chacun des spectateurs. D'une facture poétique, ce film laisse donc une très grande place à celui qui regarde. Invité à suivre celle qui déambule d'une pièce à l'autre dans une grande maison bourgeoise ou sur la plage, chacun l'accompagne. Et si le personnage se voit projeté dans un avenir monstrueux suite aux ravages du temps, c'est la mortalité universelle qui est donnée ici à voir. L'horrible découverte est significative et efficace. Elle permet l'éveil de la conscience humaine. Elle rappelle que notre temps de vie est bien court et que celui de notre planète l'est probablement beaucoup moins. Ainsi faut-il la préserver au-delà de notre seule existence.

L'évanescence comme pôle répulsif

Certains artistes utilisent également l'évanescence de l'image ou la technique du flou pour rendre leurs œuvres efficaces. Isabelle Hayeur et Klara Hobza sont parmi ceux-là.

Depuis presque toujours, Isabelle Hayeur nous présente un monde à deux réalités. Celle que l'on voit sans trop y faire attention, et celle que l'on découvre enfouie sous l'eau ou sous la terre. Cette seconde réalité dénonce le laxisme de notre société et des citoyens. Qu'il soit question d'industries polluantes ou d'individus irresponsables, les actions de ces agents de contamination ont comme conséquence

la création d'immenses dépotoirs nauséabonds et visqueux : **nos rivières et nos sous-sols. Par un mécanisme judicieux d'opposition des images, Isabelle Hayeur donne à voir, pour peu que le regard s'attarde, un monde mystérieux, mais pourtant bien réel : la pollution industrielle et domestique. Afin de percer l'indifférence et le confort généralisés dans notre société, l'artiste a choisi l'évanescence de l'imaginaire comme mécanisme lent d'identification. Ici encore, le temps de découverte est essentiel et stratégique. Fasciné d'abord par le paysage extérieur, ce n'est qu'après un temps d'appréhension que l'on découvre l'horreur de l'invisible. Or le fait d'appréhender simultanément deux pôles iconographiques paradoxaux crée une confusion propice à la fabrication d'une trace mnémotique. Quand l'œuvre est explorée dans le temps, celui qui regarde est engagé dans un processus inconscient d'identification. Il cherche à « devenir », il cherche à être rassuré par le sens des images. Or découvrir graduellement ce que recèlent ces univers flous engage le visiteur dans une reconnaissance de sa propre culpabilité. Le flou qui ne dit pas tout laisse une place à celui qui regarde Bayou Terrebonne 01 and 02.**

C'est une technique similaire que met en place l'artiste Klara Hobza dans son œuvre *Diving Through Europe* (2010–) constituée de vidéos de petits et grands formats. Voyage impressionnant sous l'eau, l'évanescence du rendu suggère un inconnu peu reluisant pour l'humanité. Partout, une eau glauque qui ne laisse pratiquement rien voir d'édifiant pour le citoyen, qu'il soit ici ou là. Avec l'immensité du territoire parcouru, personne ne peut s'exclure du débat. Celui qui regarde se regarde comme acteur

du passé, et possiblement de l'avenir. Sorte de symbole universel qui transcende les identités culturelles, Hobza nous cède sa place et nous interpelle. Nous sommes dans son œuvre. Tellement dedans, qu'il nous semble impossible de voir autre chose que notre propre action, notre propre responsabilité. **Présents, responsables, coupables, voilà ce que l'exposition relaie comme message à tous les citoyens.**

Manon Blanchette, PhD

Historienne de l'art et gestionnaire des arts, **Manon Blanchette** est directrice de l'exploitation au musée d'archéologie Pointe-à-Callière, à Montréal. Elle a occupé différentes fonctions au Musée d'art contemporain de Montréal, dont celles de conservatrice en chef et de directrice des communications et du marketing. Elle a été directrice et conservatrice de la Walter Phillips Gallery de Banff, en Alberta; et conseillère culturelle à l'Ambassade du Canada, à Paris, où elle a dirigé le Centre culturel canadien. Spécialiste de l'art de Bill Viola, elle est également l'auteure de nombreux ouvrages et articles sur l'art contemporain. Titulaire d'un D.E.A. (Paris, 1984) et d'un doctorat en études et pratiques des arts (UQAM, 2003), Manon Blanchette a été faite Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres (France, 1992) et Femme de mérite (Chambre de commerce du Montréal métropolitain, 1997). En 2012, elle a été décorée de la médaille du jubilé de la Reine Élisabeth II. Elle a présidé et siégé à de nombreux conseils d'administration dont, actuellement, ceux du conseil des arts de Montréal et de la revue ETC MEDIA.

1 Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, Gallimard, 2014, p. 160.

2 *Ibid.*

3 Neshat, Shirin. « *Illusions & Mirrors* », Musée des Beaux-arts de Montréal. <https://www.mbam.qc.ca/expositions/a-laffiche/shirin-neshat/>. 17 décembre 2014.

4 Manon Blanchette, thèse de doctorat intitulée *Vers une pragmatique de l'ébranlement dans les œuvres de Bill Viola*, Université du Québec à Montréal, février 2003.



Shirin Neshat, image de *Illusions & Mirrors*, 2013.
Vidéo, 13:22 minutes. © Shirin Neshat.
Réalisé avec le soutien de Dior et avec l'aimable
permission de l'artiste, de la Gladstone Gallery
(New York et Bruxelles) et de la BNL/MTL 2014.



Isabelle Hayer, *Bayou Terrebonne 01*, 2013. Photographie; 102 x 213 x 5 cm.
Avec l'aimable permission de l'artiste, de la Galerie Division (Montréal, Toronto) et de la BNI/MTL 2014.