

## LOSING SIGHT

Intituler une exposition *Losing Sight*, c'est d'emblée courir le risque d'être placé devant l'incertitude sémantique. Parce que les expressions comme « Perdant la vue », « Perdant de vue » se présentent immédiatement à l'esprit, passant du registre physiologique oculaire au registre sensible intellectif. Quoi qu'il en soit de la validité de cette distinction, *Losing Sight* peut aussi désigner un processus dans lequel l'évidence de ce que nous voyons se perd, où la fiabilité de la fonction imaginaire devient douteuse, et par lequel est mis à jour le problème de la visibilité. Notamment de la visibilité de ce que l'on voit dans un espace d'exposition et du sens qui pourrait y être attaché. Et ceci, par rapport à des réalités que nous percevons habituellement sans douter de leur signification, mais qui sont justement en dehors de l'art, et que l'art désigne tout de même sans les donner littéralement « à voir ». En vérité, un tel titre, en raison de son inévitable équivocité, est mieux à même de suggérer que l'art est d'abord un antidote à la surabondance iconique, assurément illisible dans son faux caractère d'évidence. Un antidote est ce qui est donné contre un mal, et dont on espère qu'il est capable de vous guérir, par exemple de la pollution visuelle environnante. C'est toujours à partir du moment où, d'une manière ou d'une autre, elle concerne les conditions de visibilité, qu'une exposition « fonctionne » -si l'on accepte ce lieu commun. Car c'est l'occasion d'une prise de conscience quant à notre capacité de voir le monde autrement qu'en projetant inconsciemment nos attentes qui résultent peut-être d'un conditionnement social subi.

Le mode d'investissement de l'espace par l'artiste peut apparaître comme dépourvu de continuité, établi sur le mode disparate du « ça et là », comme s'il n'y avait pas de motif central dominant. Pourtant, toutes les pièces convergent autour d'une problématique centrale. Quoique la partition présentée soit ouverte et ne donne pas à la perception quelque chose qui serait un aboutissement, la dernière proposition conclusive de ce qui était en germe depuis longtemps, il est incontestable que Clément Laigle poursuit son exploration selon le même fil directeur. Et, à chaque occasion de pouvoir utiliser des matériaux nouveaux, de choisir de nouvelles cibles, d'étendre son champ d'investigation du visible, il déplace sa problématique en utilisant une perspective déjà repérable dans les œuvres antérieures, et toujours en vue de modifier notre manière de voir.

C'est le cas par exemple de la façade Nord du Centre d'Art Contemporain d'Annemasse sur laquelle il a repris assez librement le style de composition des colombages. Il en a épuré la facture en proposant une trame qui allie la sévérité géométrique et l'épure du trait. La répétition de ce motif n'est pas une obsession incontrôlable, mais la volonté d'opérer à partir du principe de la récurrence. Autrement dit, partant de cette sorte d'aveuglement que le colombage produit –en effet, nous ne voyons pas ce qui se passe intra-muros et notre regard est retenu extra-muros-, un tel motif, qui a le mérite de l'identification immédiate, peut se décliner de différentes façons. L'artiste avait déjà proposé une telle trame, utilisant l'encre de Chine, pour barrer la pulsion scopique happée par les images pornographiques. Ici, à la Villa du Parc, nous la retrouvons à l'intérieur, directement sur le mur, à l'acrylique rouge. Mais elle a subi une évolution remarquable, comme si, après beaucoup d'usages, sa consistance avait fondu et n'avait plus l'épaisseur qu'on lui voit sur les habitations rurales. Son destin s'affirme ici sur le mode de la réminiscence. Et, dans la Villa, un tel design constitue un thème présent dans la plupart des espaces de l'exposition. C'est une réalisation apaisée, sans tension matérielle, et qui semble se rapprocher de l'idée de grille et de grillage. Nous pouvons dès lors admettre que ces variations désignent la possibilité d'une extension spatiale dont la matrice est infiniment féconde, pouvant donner lieu ultérieurement à beaucoup de développements et de translations formelles. C'est encore d'une autre façon que la question de la visibilité peut s'articuler. Car avec l'enfermement, la mise hors d'état de nuire du lion en pierre reconstituée ou d'un jardin miniature tendance zen, il se peut que le regardeur en mal de spectacularisation, surtout au modeste niveau de l'esthétique de jardinerie, soit déçu. Car ce qui est recherché d'ordinaire dans ce domaine est encore ce qui attire le regard, mais indexé à ce qui semble posséder les prérogatives de fixer ou de relever le statut de son possesseur. A ce titre, certains sujets de la statuaire animalière connaissent un vrai succès. Qui n'a pas repéré, juchés sur des piliers de portail de jardin, des aigles au regard sévère, des colombes amoureuses ou encore... des lions au poitrail musculeux ! Cette esthétique de forme métonymique est sans doute un aspect de ce que Flaubert appelle dans son *Journal*, « le sublime d'en bas ». A l'instar de ces petits nobles qui, par désir de se distinguer du commun, se soumettaient au goût de l'antique

et souhaitaient dans le parc de leur manoir un Apollon ou une Diane chasserresse dans le but de se hausser au niveau de la haute noblesse. Mécanisme bien décrit par Pierre Bourdieu dans *La distinction*. Le lion présenté par Clément Laigle n'est plus le « signe de » quelque différence prétentieuse. Il faut là aussi remarquer la volonté de l'artiste de placer hors de notre manière habituelle de voir ce genre de référent trivial. Si telle est son intention c'est qu'il y a bien, dans l'espace public comme dans l'espace privé, des conflits visuels, et que si ces disputes existent à propos de ce que Jacques Rancière nomme Le partage du sensible, c'est que certaines survivances esthétiques semblent faire régresser la sensibilité.

Dans un espace d'exposition, il est désirable que le visiteur-regardeur se trouve placé dans une situation physique conciliable avec le jeu de l'éclairage. Mais, depuis ses premiers travaux, Clément Laigle a cherché à perturber, voire à invalider cet accord et cette confiance implicites. En effet, il ne va pas de soi que des néons soient posés au-dessus d'une fenêtre, laquelle fournit elle-même son éclairage. Comme il n'est pas évident d'admettre que, placés aux encoignures (encoignure : angle formé par deux murs qui se joignent) d'autres fenêtres, ils puissent signifier autre chose que ce qu'ils sont, car ils semblent avoir pour eux-mêmes et tautologiquement, leur finalité. Il y a là quelque chose qui soulève le doute et fait naître le trouble. Mais la netteté de ce geste, si elle ne focalise pas et ne fait pas converger le regard dans une certaine direction, peut renvoyer implicitement à la narration sous jacente mais éclatée traversant l'ensemble de l'exposition. Elle s'apparente à une mise en abîme, faisant appel à un regard qui fait face aux conditions premières de la vision.

Par ailleurs, l'exposition se distingue par l'exploitation de matériaux nouveaux. Bien que l'art n'ait pas pour ressort principal de se fonder sur l'opportunité de la nouveauté technique et de l'innovation industrielle –ici le rouleau de caoutchouc et la bâche suspendue- il n'en est pas moins vrai que l'art contemporain court un risque majeur en n'utilisant pas un matériau en usage dans la société et ayant d'ores et déjà influencé les sensibilités, même si ce matériau utilisé n'a aucun statut privilégié d'un point de vue esthétique et ne doit pas faire naître l'idée de devoir vaincre la matière rebelle. Pour son propre compte, l'intentionnalité de l'acte artistique chez Clément Laigle repose sur le caractère directement explicite d'un geste visant à réduire à l'essentiel les traits formels et à obtenir une netteté de résultat : absence de théâtralité et de parasitage du à une hésitation donnant lieu au virus maniériste. Nous plaçant sous la toile suspendue, une analogie zoomorphique traverse l'esprit, la chauve –souris à la membrane battante, suspendue par les pieds, accrochée par le pouce. Il est vrai qu'autrefois la toile que les ouvriers fixaient au-dessus d'eux pour se protéger des intempéries était appelée « chauve-souris ». Pour sa part, l'artiste a l'occasion ici de s'emparer d'une sensibilité physique nouvelle, de donner une traduction plastique conciliable avec ce matériau, d'estimer sa position dans l'espace relativement à sa position dominante. De même, le matelassage caoutchouteux au point de capiton d'une partie de mur est là encore une appropriation nouvelle dont l'efficacité provient moins de la nature de la matière que du rythme des pliures imposé, ainsi que, comme pour la toile suspendue, de la possibilité future d'en donner une extension plus systématique.

*Losing Sight* est sans doute une étape en forme de transition. La démarche se poursuit, non dans l'obsession de constituer un Grand-oeuvre unifié, mais, semble-t-il, pour maintenir en alerte notre sensibilité, pour transformer le public en acteur de lui-même afin qu'il n'obéisse plus aux règles habituelles de la représentation. Ce qui n'est pas seulement une affaire de distinction visuelle, mais de soumission ou de résistance à la routine des images de la symbolique sociale dominante fondée sur d'illusoires identificateurs iconiques.

Jean Robert Rouger, décembre 2011.