

Le regard  
exposé

David Zerbib

---

The  
exposed  
gaze

*The viewers* (2014), est une œuvre de Carole Douillard dans laquelle une vingtaine de performeurs sont enjoins par l'artiste à se placer dans un espace d'exposition, en un point précis, afin d'observer, immobiles, les visiteurs du lieu. Ils peuvent ainsi rester des heures à scruter, dévisoger, impassiblement, les individus qui traversent le champ visuel prescrit par leurs positions et l'amplitude possible des mouvements de leurs têtes. Ils ne sont pas tenus de regarder tous en une même direction, aucun protocole ne les astreint dans le choix de leur cible optique. Un visiteur esseulé vit dans ces conditions une expérience assez différente de celui qui viendrait accompagné. Il est cependant possible dans tous les cas de s'arrêter pour contempler ces « regardeurs » dont plusieurs, à un moment, vous observent, les bras dans le dos, avant qu'en ordre dispersé ils détournent les yeux vers d'autres personnes. Étonnant régime d'échange visuel : nous sommes tour à tour spectateurs d'une forme de sculpture vivante et nous-mêmes spectacle ; objets d'une attention ciblée dont l'intention nous échappe et simples activateurs interchangeables d'un champ perceptif prédéterminé. On se trouve tour à tour pris au jeu d'une pulsion scopique sélective et d'un œil parfois moins chargé subjectivement que lors d'un banal échange visuel de transports en commun. C'est une expérience ordinaire de la vie urbaine, se regarder embarqués ensemble dans un transport commun sans but partagé. Une sorte de semblable condition existentielle se reconnaît alors, sans grand contenu, chacun cherchant le plus souvent à résister à l'effet de masse, sacrifiant au besoin toute sociabilité. La « station » du regard, dans *The viewers*, s'inscrit cependant sur un autre plan. Il y a bien un regard de nature sociale qui joue ici, mais en lien avec l'institution de l'art et le problème des positions à tenir face au statut contemporain des œuvres. D'autre part, le mouvement engagé nous situe d'abord sur une certaine ligne de transport historique.

*The viewers* (2014) is a work by Carole Douillard in which twenty or so performers are asked by the artist to place themselves in an exhibition space, in a precise spot, in order to observe, as they remain motionless, the visitors coming to the place. They can stay like that for hours, impassive, scrutinizing and staring at the people who walk across the visual field prescribed by their positions and the possible amplitude of the movements of their heads. They are not required to all look in the same direction, no protocol forces them in the choice of their optic target. In those conditions, a lonely visitor undergoes a rather different experience from that of a person who comes accompanied. It is however possible in all cases to stop to contemplate those "viewers" of which several, at a certain moment, observe you, arms positioned behind their back, before, in a scattered manner, averting their gaze to stare at other people. A surprising device of visual exchange: we are in turn spectators of a form of living sculpture and we are, ourselves, a spectacle; objects of a targeted attention whose intention escapes us and simple interchangeable activators of a predetermined perceptive field. One finds oneself by turns caught in a selective visual momentum and in a gaze sometimes less subjectively charged than during an everyday visual exchange on public transport. To see ourselves together on board public transport without a shared purpose is an ordinary experience of urban life. A kind of similar existential condition is acknowledged, without any great content, each individual mainly trying to resist the mass effect, sacrificing if need be, all sociability. The "stop" of the gaze, in *The viewers*, is however inscribed on another level. There is indeed a gaze of social nature that is at play here, but linked to the art institution and the problem of the positions to hold facing the contemporary status of the artworks. On the other hand, the enacted movement situates us first in a certain line of historical transport.



Dans l'histoire de la peinture en effet, des regards-miroirs sont souvent venus nous renvoyer à nous-mêmes devant la fenêtre ouverte de l'image dans laquelle un personnage a les yeux tournés vers nous. Ce phénomène apparaît par exemple dans certains des tableaux de Carpaccio conservés à la Gallerie dell'Accademia de Venise. Comme en bas à gauche de la toile intitulée *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*<sup>1</sup> : dans le groupe de personnages au premier plan, parmi ces spectateurs de l'événement représenté, certains tournent le regard vers le spectateur de la représentation. Cela produit un effet de saisie complexe, qui livre l'expérience d'une subjectivité prise dans la structure interne de la scène : non seulement il n'y aurait pas d'image sans ce point de vue où nous nous trouvons et à partir duquel la perspective se déploie, mais encore découvre-t-on qu'il existe une subjectivité propre de l'image, puisqu'on nous regarde depuis elle, puisque *l'œuvre nous regarde*.

Georges Didi-Huberman s'est penché sur la question de l'étrange intensité du champ optique lorsque l'on comprend, écrit-il, que « chaque chose à voir, si étale, si neutre soit-elle d'apparence, devient *inéluçtable* lorsqu'une perte la supporte – fût-ce par le travers d'une simple association d'idées, mais contraignante, ou d'un jeu de langage –, et, de là, nous regarde, nous concerne, nous hante »<sup>2</sup>. Voir ce n'est pas avoir, nous dit l'auteur, c'est perdre, c'est voir ce que nous ne verrons plus, eu égard à l'inéluçtable finitude de l'être regardant. La pièce de Carole Douillard est-elle ainsi « supporté[e] par une *œuvre de perte* »<sup>3</sup>? Les *viewers* nous regardent-ils comme nous concerne par exemple *Die* (1962) de Tony

In the history of painting, mirror-gazes often sent us back to ourselves when facing the open window of the image in which a character has his eyes turned towards us. That phenomenon appears for example in some of Carpaccio's paintings kept at the Gallerie dell'Accademia in Venice. As in the bottom left corner of the painting entitled *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*<sup>1</sup>: in the group of characters in the foreground, among the spectators of the event represented, some turn their eyes towards the spectator of the representation. It produces a complex effect of capture, that delivers the experience of a subjectivity caught in the internal structure of the scene: not only would there not be an image without that point of view where we stand and from which the perspective unfolds, but also we discover that there exists a subjectivity peculiar to the image, since one looks at us from it, since the painting *is looking at us*.

Georges Didi-Huberman has pondered the question of the strange intensity of the optical field when one understands, he wrote, that "each thing to see, as stable or as neutral as can apparently be, becomes *inevitable* when a loss supports it – even through a mere though compelling association of ideas or through a play on language – and from there, looks at us, affects us, haunts us"<sup>2</sup>. To see (voir) is not to have (avoir), the author tells us, it is to lose, it is to see what we no longer will see, in view of the inevitable finitude of the being who looks. Is Carole Douillard's piece "supported by a *work of loss*"<sup>3</sup>? With regard to the viewers, are we affected as we are by Tony Smith's *Die* (1962) for example? That major piece of minimalism made of a simple cubic shape, the revelation of a frightening and sublime fatality (if only through its measurement – six feet wide, the depth into which as commonly accepted,

Vittore Carpaccio (vers 1460 – vers 1526)  
*Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*  
 Tempera sur toile, 279 x 610 cm, cat. 575  
 Gallerie dell'Accademia, Venise (IT)

Smith ? Cette œuvre majeure du minimalisme faisait d'une simple forme cubique l'annonce d'une fatalité angoissante et sublime (ne serait-ce qu'à travers sa mesure – six pieds de côté, soit la profondeur à laquelle il est convenu de reposer en paix). À expérimenter le chiasme optique de l'œuvre de Carole Douillard, à regarder les *viewers nous regardant*, ne s'annonce pourtant rien d'inéluctable. Notre présence est en jeu, certes, mais pas à l'horizon de notre disparition ni d'une *ek-stase* existentielle. La présence de ces regardeurs *qui font le public* n'est pas assimilable à celle des ouvriers et immigrés clandestins de la vidéo *Viewer* (1996) de Gary Hill. Dans cette œuvre chaque regard est individualisé et chargé d'un contenu social et politique déterminé<sup>4</sup>. Sommes-nous alors conduits à ne percevoir dans l'œuvre de Carole Douillard que le regard lui-même, vidé de contenu, non dans une « pure opticalité » moderniste, mais dans sa fonction constitutive de l'œuvre exposée, à travers l'effet miroir d'un « regard mis à nu par ses regardeurs, même » ? Il semble cependant que ce jeu réflexif formel post-duchampien ne soit pas non plus l'enjeu de la pièce de Carole Douillard. Un paramètre matériel plutôt que conceptuel semble résoudre la question, à savoir la durée de la performance. Ce paramètre résout en effet visiblement le problème de la position du regard en un sens physique, quand les corps des *viewers* se tendent ou se tordent imperceptiblement dans la fatigue de la stance. Se manifeste alors toute la fragilité du dispositif. Fragilité au sens où, en dépit de la solennité que l'immobilité des *viewers* confère au début à la pièce, rien ne nous distingue substantiellement du médium de l'œuvre. Celui-ci ne fait signe vers aucun absolu, vers aucune permanence qui nous

we rest in peace]. Experiencing the visual chiasmus of Carole Douillard's piece however, *looking at the viewers looking at us*, doesn't reveal anything inevitable. Our presence is at stake, obviously, but not in view of our disappearance or of an existential *ek-stasis*. The presence of those viewers *who are the audience* is not comparable to that of the workers and clandestine immigrants of the video *Viewer* (1996), by Gary Hill. In that work, each gaze is individualised and charged with a determined social and political content<sup>4</sup>. Are we then led to perceive in Carole Douillard's piece solely the gaze itself emptied of content, not in a modernist "pure opticality", but in its function constitutive of the work exhibited, through a mirror effect of a "gaze stripped bare by its viewers, even"? It seems however that this post-Duchampian formal reflexive game is not what's at stake in Carole Douillard's piece. A material parameter rather than a conceptual one appears to solve the question that is the duration of the performance. That parameter indeed solves perceptibly the problem of the position of the gaze in a physical sense, when the bodies of the *viewers* stretch or contort imperceptibly in the weariness of the standing posture. Then the fragility of the whole apparatus manifests itself. Fragility in the sense that, despite the solemnity that the immobility of the *viewers* confers on the piece at the beginning, nothing substantially distinguishes us from the medium of the piece. That medium doesn't refer to any absolute, any permanence that would refer, by contrast, to the ephemeral side of our own present. We could actually be the *viewers*, and that's what we are, in a sense. The geometry of their position and the regulation about their relative absence of movement solely distinguish them from the visitors.



Gary Hill (1954)

*Viewer, 1962*

Multi channel video installation

Courtesy the artist and Donald Young Gallery,  
Chicago, 2015

renverrait par contraste à l'éphémérité de notre propre présent. Nous pourrions être les *viewers*, et nous les sommes en un sens. Seule la géométrie de leur position et la règle de leur absence relative de mouvement les distinguent des visiteurs. Moins sculpture vivante qu'installation vivante (car la référence est moins ici l'objet posé à la manière de Gilbert & George que l'activation d'un espace par des éléments de captation et de circulation qui rendent poreuses les frontières de l'œuvre), la pièce matérialise dans des corps vivants certains principes contemporains de l'art, en livrant une sorte de formule littérale et les rendant en même temps plus précaires, plus proches, moins autoritaires que dans certaines formes d'extorsion de la complicité du spectateur.

Cette configuration artistique mobilise deux paradigmes esthétiques fondamentaux de la création contemporaine. Paradigme disons-nous, au sens d'un cadre idéologique et conceptuel, d'un agencement de valeurs, d'idées et d'imaginaire orientant de façon structurelle, pour un temps donné, le devenir des formes. Le premier paradigme tient dans l'idée selon laquelle l'œuvre, quel que soit son *medium*<sup>5</sup>, est toute à la fois forme spatiale et temporelle, toujours processuelle et dynamique. La forme n'est en ce sens jamais stabilisée totalement, ni réglée de façon autonome : elle dépend de contextes et d'environnements divers et s'inscrit dans un devenir de transformation continue ou à occurrences multiples. Il s'agit, pourrait-on dire, d'un paradigme *performantiel*. Le second paradigme relève du principe qui veut que l'œuvre soit une forme en puissance qui n'ait d'effectivité artistique qu'à être actualisée et activée par un spectateur ou, pour reprendre le célèbre mot de Marcel Duchamp, un

Less living sculpture than living installation (for here the reference is less the object placed in the manner of Gilbert & George than the activation of a space by elements of apprehension and circulation that make porous the limits of the work), the piece materializes in living bodies certain contemporary principles of art, by delivering a kind of literal formula and making them at the same time more precarious, closer, less strict than in some forms of extortion of the spectator's complicity.

This artistic configuration mobilizes two fundamental aesthetic paradigms of contemporary creation, paradigm in the sense of an ideological and conceptual framework, an arrangement of values, ideas and imaginary influencing in a structural way, for a given time, the becoming of the forms. The first paradigm is contained in the idea according to which the piece, whatever its *medium*<sup>5</sup>, is at the same time a spatial and temporal form, always procedural and dynamic. The form is in that sense never totally stabilized, nor regulated in an autonomous way: it depends on the various contexts and environments, and is inscribed in a future of continuous transformation or with multiple occurrences. It is, one could say, a *performantial paradigm*. The second paradigm pertains to the principle according to which the piece is a potential form whose artistic effectiveness is solely to be actualised and activated by a spectator or, to take up Marcel Duchamp's famous word, by a "viewer"<sup>6</sup>. This *paradigm of the viewer* conditions as much any painting, image and sculpture, as any installation or performance, echoing sometimes in this last example its theatrical equivalent, the figure of the "spect-actor"<sup>7</sup>.

From Allan Kaprow's *Happenings* and Gilbert &



Tony Smith (1912-1980)  
*Die*, 1962  
 Steel, 182,9 x 182,9 x 182,9 cm  
 Courtesy Estate of Tony Smith, 2015

« regardeur »<sup>6</sup>. Ce paradigme du regardeur conditionne autant toute peinture, image ou sculpture, que toute installation ou performance, renvoyant parfois dans ce dernier cas à son équivalent théâtral, la figure du « spect-acteur »<sup>7</sup>. Des *happenings* d'Allan Kaprow, des *Singing Sculptures* de Gilbert & George aux performances de Tino Sehgal en passant par les œuvres dites « relationnelles » des années 1990, l'histoire contemporaine de l'art fourmille d'exemples d'œuvres vouant le lieu de l'art à l'expérience d'une activité interdisant toute stase d'un spectateur devant des œuvres. La contemplation esthétique a cédé la place à un type de participation impliquant des gestes, des attitudes ou des comportements ressortissant du domaine de la pratique et de l'éthique. Il a été dit combien cette dimension active pouvait parfois produire, paradoxalement, des effets esthétiques et politiques de moindre envergure que dans le cas du spectateur contemplatif supposé à tort « passif »<sup>8</sup> ; tel celui qui observerait, immobile, un tableau de Carpaccio. Un certain formalisme de l'activité « spectatorielle » rejoindrait en effet nombreux « gestes de galeries » (selon la formule de Brian O'Doherty) qui confirmeraient le paradigme du regardeur en en donnant des variations d'amplitude et d'intérêt variable. Ces paradigmes, *The viewers* en livre donc une mise en œuvre, mais en jouant moins sur la pureté du concept et du dispositif que sur l'effet de proximité et d'empathie physique. Les *viewers* doivent tenir, résister, leurs corps qui ne sont pas ceux de héros du *body art* s'épuisent à porter le regard. Sommes-nous en réalité, nous spectateurs qui nous sentions d'abord sous leur contrôle et face à leur peloton d'exécution de la performance, leurs tortionnaires, complices de l'artiste ? Plus

George's *Singing Sculptures* to Tino Sehgal's performances including the so-called "relational" works of the nineties, contemporary history of art is full of examples of artworks making of the art place the experience of an activity forbidding the spectator all stasis in front of artworks. Aesthetic contemplation has given way to some form of participation implying gestures, attitudes or behaviours coming from the field of practice and ethics. It has been said how much this active dimension could sometimes produce, paradoxically, aesthetic and political effects of a lesser substance than in the case of the contemplative spectator wrongly assumed to be "passive"<sup>8</sup>, such as the person who would observe, motionless, a painting by Carpaccio. A certain formalism of the "spectatorial" activity would concur indeed with several "galleries as gestures" (according to Brian O'Doherty's formula) that would confirm the *paradigm of the viewer* by giving its variations of amplitude and variable interest. *The viewers* gives a staging of those paradigms by playing less on the purity of the concept and the apparatus than on the effect of proximity and physical empathy. *The viewers* must hold on, resist, their bodies which are not those of the heroes of *body art* wearing themselves out holding the gaze. Are we in reality, we the spectators, who first felt under their control and facing the firing squad of their performance, their executioners, complicit with the artist? Even more than the violent blows, it was to stand up for hours on end that caused the greatest pain to the prisoners of Dachau's death camp, the psychoanalyst Bruno Bettelheim tells us in *The Informed Heart*<sup>9</sup>. Far from those extremities, the viewers nevertheless refer us to an ethics of the position, to suffering and a responsibility of the standing posture.

encore que les coups violents, c'est tenir debout des heures durant qui provoquait la douleur la plus grande pour les détenus du camp de Dachau, raconte d'expérience le psychanalyste Bruno Bettelheim dans *Le cœur conscient*<sup>9</sup>. Loin de ces extrémités, les *viewers* nous renvoient néanmoins à une éthique de la position, à une souffrance et une responsabilité de la stance.

Cette esthétique et éthique de la tenue d'une position, qui rompt avec l'idéologie de l'activité frénétique du spectateur, traverse de nombreuses œuvres de Carole Douillard. Il en va ainsi dans des performances dont les titres suffisent parfois à attester cet enjeu. Ainsi dans *Position* (2000), *A sleep* (2005-2010), *Suspended* (2007), *Rock'n roll suicide* (2008), *La paresse comme vérité effective de l'homme*<sup>10</sup> (2011) ou encore *Tenir debout* (2011); chaque fois l'artiste inscrit, dans des formes et protocoles simples, une charge psychologique et physique qui permet de les activer, de les allumer comme des néons.

On peut comprendre ce qui se joue dans ces œuvres à travers la différence sémantique entre deux actions impliquant chacune l'articulation d'un mouvement et d'une stase, soit deux actions à visée statique ou stationnaire : poser et tenir. Cette polarité éclaire certains enjeux de l'art au-delà des œuvres de l'artiste.

Poser quelque chose implique le dessaisissement d'un objet dont la position acquise résulte d'une saisie ou d'un transport préalable. On pose ce qu'on a pris, on pose la question qui provient d'un mouvement de pensée. Dans ce qu'on appelle l'*ex-position*, le « posé » est l'œuvre sortie de son lieu d'origine pour se montrer. La position est de sortie, orientée vers l'actualisation d'un regard extérieur sur l'œuvre. L'exposition définit un cadre d'espace-temps réglé institutionnellement pour l'avènement spéculaire de certains objets ou images, qui s'accomplissent dans ce cadre à travers le regard auquel ils sont soumis. L'œuvre exposée appelle aussi à *prendre position*, car elle implique un sujet situé dans l'espace-temps d'une expérience, ou produisant dans l'expérience la possibilité d'une appréhension de cet espace-temps même. Le corps dans l'exposition possède également une position, un point de vue déterminé, y compris lorsque le visiteur perd dans l'expérience d'une œuvre les coordonnées

We encounter that aesthetics and ethics of the holding of a position, which breaks with the ideology of the frenetic activity of the spectator, in several of Carole Douillard's pieces. It is the case with performances whose titles are sometimes enough to attest to what is at stake here, as in *Position* (2000), *A sleep* (2005-2010), *Suspended* (2007), *Rock'n roll suicide* (2008), *La paresse comme vérité effective de l'homme*<sup>10</sup> (2011) or *Tenir debout* (2011); each time the artist injects, in simple forms and protocols, a psychological and physical charge that helps to activate them, to light them up like neon signs.

One can understand what is happening in those pieces through the semantic difference between two actions, each implying the articulation of a movement and a stasis, that is two actions with a static or stationary aim: to put down and to hold. That polarity sheds light on what is at stake in art beyond the artist's works.

To put something down implies the relinquishment of an object whose acquired position results from a capture or a previous transportation. One puts down what one has taken, one puts across the question that comes from the progress of a thought. In what is called the *ex-position* (exhibition), the "put down" is the artwork coming out of its place of origin to show itself. The position is of coming out, directed towards the actualisation of an external gaze on the work. The exposition (exhibition) makes a framework of time-space institutionally regulated for the mirror-like advent of some objects or images, that are created in that frame through the gaze they are submitted to. The work exhibited also demands that a *position is taken*, for it involves a subject situated in the space-time of an experience, or producing in the experience the possibility of an apprehension of that space-time itself. The body in the exposition (exhibition) also possesses a position, a determined point of view, including when the visitor loses in the experience of a work the usual coordinates of that work, or discovers them as always foreign. Finally the experience calls for an appreciative and discursive position, an aesthetic position, a judgement that can in principle be communicated, and one passes like that from one position to another.

To hold is on the other hand to constantly keep the

habituelles de celle-ci, ou bien les découvre, comme étrangères depuis toujours. Enfin l'expérience appelle une position appréciative et discursive, une position esthétique, un jugement communicable en principe, et l'on passe ainsi d'une position à une autre.

Tenir, c'est au contraire conserver constamment le lien de l'objet à un sujet tenant. Tenir, c'est ne pas se dessaisir, ne pas relâcher, assurer la constance d'une tension dans le mouvement ou l'absence de mouvement. Le modèle qui « tient la pose » ou le combattant qui « tient la position » engagent leurs forces pour conserver la forme d'une présence spécifique, quand tout – rapports de forces internes ou externes – concourt à la perdre, par le repos ou l'abandon. On pourrait dire à cette aune que la performance, lorsqu'elle intègre les cadres institutionnels de l'art pour produire les différentes modalités de ce qu'on a appelé, en partie improprement, des « expositions performatives », contribue à « tenir l'exposition » voire à « soutenir l'exposition ». Autrement dit, la précision définitionnelle, conceptuelle et topographique de la position du regardeur dans l'espace de l'art cherche à se nourrir du mouvement de la vie, celui de la performance et de ses débordements. L'œuvre du concept ou de la forme minimaliste s'imprègne alors d'une matière expressive qui, de son côté et inversement, quitte la forme expressionniste pour atteindre une sorte de mesure nouvelle, plus située. *The viewers* nous donne à voir le produit de cette hybridation<sup>11</sup>, dont l'enjeu est d'intensifier l'exposition par l'intensité de la position tenue, d'activer le point où nous nous tenons et où se tient la forme, par le corps qui tient. Le corps résiste, non à une douleur absolue, non à une fin inéluctable, non plus qu'à un regard formaliste pur, mais simplement, dans des conditions sociales, institutionnelles et historiques précises, à l'épuisement éthique et esthétique du regard.

connection between the object and the holding subject. To hold is not to let go, not to slacken, it is to secure the constancy of a tension in the movement or in the absence of movement. The model who "holds the pose" or the fighter who "holds the position" engage all their strength to keep the form of a specific presence, when everything – internal or external power struggles – combine to lose it, through rest or abandon. One could even say by that yardstick that the performance, when it integrates the institutional frameworks of art in order to produce the various modalities of what was called, partly improperly "performative exhibition", contributes to "hold the exhibition", or even to "support the exhibition". In other words, the definitional, conceptual and topographic precision of the position of the *viewer* in the art space tries to feed on the movement of life, that of performance and its excesses. The work of the minimalist concept or form is now imbued with an expressive matter that, in its way and conversely leaves the expressionist form to reach a kind of new measure, more established. *The viewers* gives the product of that hybridization<sup>11</sup> to us to see, and what is at stake here is to intensify the exhibition by the intensity of the position held, to activate the point where we hold on and where the form is held, by the body who holds. The body resists, not to an absolute pain, not to an inevitable end, neither to a pure formalist gaze, but simply, in precise social, institutional and historical conditions, to the ethical and aesthetic exhaustion of the gaze.



<sup>1</sup> Vittore Carpaccio (vers 1460 – vers 1526), *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*, tempera sur toile, 279 x 610 cm, cat. 575, Gallerie dell'Accademia, Venise.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>4</sup> Il s'agit de l'image vidéo d'individus tournés face au spectateur, immobiles, silencieux, à l'échelle 1, alignés côte à côte, comme pour faire front ou attendre leur exécution.

<sup>5</sup> Contrairement au paradigme moderniste selon lequel les arts sont par essence spécifiquement arts du temps ou arts de l'espace.

<sup>6</sup> À travers sa formule « Ce sont les regardeurs qui font le tableau ».

<sup>7</sup> Terme d'Augusto Boal. Voir Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris : La Découverte, 2006 (1971).

<sup>8</sup> Voir sur ce point Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008 et Claire Bishop, *Artificial Hells*, Londres / New York : Verso, 2012.

<sup>9</sup> Bruno Bettelheim, *Le cœur conscient*, Paris : Robert Laffont, 1960.

<sup>10</sup> Titre emprunté au livre éponyme de Kazimir Malevitch, Paris : Éditions Allia, 1995 (1921).

<sup>11</sup> Qui relève de ce que nous appelons un expressionnisme conceptuel. Cf. notamment David Zerbib, « Pulse fiction », in *Semaine* n°229, Arles : Analogues, septembre 2010.

<sup>1</sup> Vittore Carpaccio (circa 1460 – circa 1526), *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*, distemper on canvas, 279x610 cm, cat.575, Gallerie dell'Accademia, Venice.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Editions de Minuit, 1995, p.13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>4</sup> It is the video image of people turned to face the spectator, motionless, silent, on a scale of 1, lined up next to one another, as if standing up to the spectator or waiting to be executed.

<sup>5</sup> Contrary to the modernist paradigm according to which the arts are by essence specifically arts of time or arts of space.

<sup>6</sup> Through his formula "Ce sont les regardeurs qui font le tableau" [It's the viewers who make the pictures].

<sup>7</sup> Augusto Boal's term. See Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2006 (1971).

<sup>8</sup> See on this point Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique, 2008 and Claire Bishop, *Artificial Hells*, London/New York: Verso, 2012.

<sup>9</sup> Bruno Bettelheim, *Le cœur conscient*, Paris: Robert Laffont, 1960.

<sup>10</sup> Title borrowed from the eponymous book by Kazimir Malevitch, Paris: Editions Allia, 1995 (1921).

<sup>11</sup> That relates to what we call a conceptual expressionism. See, among others, David Zerbib, "Pulse fiction" in *Semaine* no229, Arles: Analogues, September 2010.