Document généré le 25 avr. 2024 04:04

esse arts + opinions

« Cela aussi était » : du noir chez Nicolas Baier
“That too was”: Darkness in the Work of Nicolas Baier

Maxime Coulombe

Numéro 81, printemps 2014

Avoir 30 ans
Being Thirty

URI : https://id.erudit.org/iderudit/71643ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Coulombe, M. (2014). « Cela aussi était » : du noir chez Nicolas Baier / “That too was”: Darkness in the Work of Nicolas Baier. *esse arts + opinions*, (81), 12–21.

Droits d'auteur © Maxime Coulombe, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d’auteur. L’utilisation des services d’Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d’utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l’Université de Montréal, l’Université Laval et l’Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«Cela aussi était»: du noir chez Nicolas Baier

Maxime Coulombe

"That too was": Darkness in the Work of Nicolas Baier

Nicolas Baier, *Réminiscence*, 2012.
Photo: © Nicolas Baier
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto

L'homme qui ne médite pas vit dans l'aveuglement, l'homme qui médite vit dans l'obscurité. Nous n'avons que le choix du noir.

Victor Hugo, *William Shakespeare*

Nicolas Baier, *Réminiscence 02*, 2013.
Photo: © Nicolas Baier
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto

J'aime *Réminiscence*. Je devrais dire, plutôt : j'aime « maintenant » *Réminiscence*. Mais, le soir où j'ai vu l'œuvre pour la première fois, accrochée près du bar du centre PHI, à Montréal, je me rappelle qu'elle m'avait dérangé. Trop noire. Et cette perspective au-dessus des nuages ne m'évoquait rien de bon. Quelque chose ne jouait pas dans cette nuée trop présente, dans ces reflets de la salle que le verre de l'image me renvoyait. Un rien – cette image – se refusait à ma compréhension, et m'inquiétait. Je discutais bien avec des amis d'une projection vue plus tôt, mais mon regard revenant sans arrêt à ce noir, à ces nuages, à notre reflet dans la glace.

Peut-être était-ce une affaire de paréidolie, peut-être l'image contenait-elle une figure inquiétante qui agaçait l'arrière-fond de mon regard sans que ma conscience n'y donne forme ? Ou peut-être cette image me regardait-elle, et que, me sentant observé, je devais lever les yeux ? Je ne crois pas. Quelque chose d'autre était à l'œuvre. Quelque chose qui, comme tous les drames qui nous secouent, était à la fois infime et cosmique. L'esprit humain est drôlement fait : il suffit qu'un élément de notre décor nous apparaisse déplacé pour que tout devienne soudainement incertain, fragile, contingent ; pour que le trouble dans l'image devienne le trouble de notre perception puis, par contagion, celui de tout notre être.

***

Un large pan de l'art – et l'art contemporain n'y échappe pas – vise à plonger le spectateur dans un autre univers, un autre monde qui s'étend au-delà de ce que le cadre nous donne à voir. Le monde réel se double alors d'un autre espace, celui-là logé au-delà de l'image. Aussi rêvons-nous simplement à regarder une représentation, parcourant mentalement l'espace nouveau qu'elle esquisse, qu'elle laisse deviner.

Il se développe depuis maintenant des siècles un tourisme de l'imaginaire. Nous aimons voyager dans les images et fuir notre condition actuelle : le cinéma, prolongeant la peinture et la littérature, donne corps et mouvement à ces nouvelles ambiances, ces nouvelles latitudes ; les jeux vidéo, on le sait, offrent maintenant des univers immenses, immersifs, interactifs[1].

Et pourtant, ces mondes ont en commun de faire sens ; ils partagent quelque familiarité avec le nôtre. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons nous y projeter, y trouver l'espace où atterrir et nous mouvoir. Les personnages qui y habitent partagent nos peurs et nos espoirs. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons nous identifier à eux. Tout imaginaire est, comme par principe, humaniste, c'est-à-dire à notre mesure.

***

« Peu à peu, ma rétine fit ce qu'elle avait à faire, les obscurs mouvements de machine nécessaires s'opérèrent dans ma prunelle, ma pupille se dilata, mon œil s'habitua, comme on dit, et cette noirceur que je regardais commença à blêmir. Je distinguais, quoi ? impossible de le dire. C'était trouble, fugace, impalpable à l'œil, pour ainsi parler. Si rien avait une forme, ce serait cela. »

Victor Hugo, *Le promontoire du songe*, p. 20.

Ce que décrit Hugo, là, c'est sa visite à l'observatoire de Paris où son ami l'astronome Dominique François d'Arago l'a invité. Ce qu'il observe, dont il conservera un souvenir si profond qu'il le racontera trente ans plus tard dans *Le promontoire du songe*, c'est la lune. La lune à travers le télescope d'Arago. Ce dernier lui a toutefois réservé une surprise et, avant de lui présenter une lune illuminée par le soleil, la lune sous le jour

1. Voir à cet égard ma recherche : *Le monde sans fin des jeux vidéo*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

"The man who meditates not, lives in blindness; the man who meditates, lives in darkness."

Victor Hugo, *William Shakespeare*[1]

I like *Réminiscence*. Or, rather, I should say that I like the work *now*. Yet on the evening when I saw it for the first time, hanging near the bar at Montreal's PHI centre, I remember finding it disturbing. Too dark. This perspective above the clouds seemed ominous. There was something unsettling in the imposing thick clouds, in the reflections of the room captured in the image, something that was beyond my comprehension, something troubling. I chatted away with my friends about a screening that we had seen earlier, but my gaze was constantly drawn back to this darkness, to these clouds, to our reflections in the glass.

Perhaps it was a case of pareidolia, perhaps hidden in the image was a disquieting figure that escaped my consciousness? Or perhaps this image was watching me, and, feeling observed, I couldn't help but raise my eyes? But I don't think so. Something else was at work. Something that, like all unsettling dramas, was at once insignificant and cosmic. The human psyche is strange: it only takes one seemingly incongruous element for everything to suddenly become uncertain, fragile, contingent—for the turmoil in the image to become the turmoil in our perception and, by contagion, in our whole being.

***

A broad array of art—and contemporary art is no exception—aims at immersing the viewer in another universe, another world that stretches beyond what can be seen in the frame. The real world is thus coupled with another space, one that resides beyond the image. And so we dream of simply looking at a representation, mentally exploring the new space that is portrayed, that is evoked.

Tourism of the imaginary has been developing for centuries. We enjoy immersing ourselves in images to escape our current condition: cinema, an extension of painting and literature, confers body and movement to these new environments, these new latitudes; video games offer us immense, immersive, interactive universes to explore.[2]

And yet, what these worlds have in common is that they all make sense; they all bear some resemblance to our own. It is only thus that we can project ourselves into them, find a space to land and move around. The characters inhabiting these worlds share our hopes and fears; it is only thus that we can identify with them. All imagination is, as a matter of principle, humanistic; that is, on a human scale.

***

"Little by little, my retina did what was necessary, setting in motion the obscure mechanical movements of the eye; my pupil dilated, my eye became accustomed, so to speak, and this darkness that I was observing began to grow pale. I distinguished what? Impossible to say. It was indistinct, transient, imperceptible to the eye, as it were. If nothingness had a form, it would be this."

Victor Hugo, *Le promontoire du songe*[3]

1. Victor Hugo, *William Shakespeare*, trans. Melville B. Anderson (Chicago: A. C. McClurg and Company, 1887), 175.

2. In this regard, see my research: *Le monde sans fin des jeux vidéo* (Paris: Presses universitaires de France, 2009).

3. Victor Hugo, *Le Promontoire du songe* (Paris: Éditons Gallimard, 2012), 20 (our translation).

que nous lui connaissons, il la lui révèle dans l'ombre de la Terre, corps sombre contre le noir absolu de l'univers. C'est cette obscurité première qui déchirera chez Hugo à la fois ses repères et le fragile équilibre entre la réalité et le songe.

***

Nicolas Baier parait reprendre le rôle d'Arago et nous offrir son télescope, un objectif à travers lequel observer non pas le familier, ni – à bien y penser – l'étrange, mais quelque chose qui met à mal la structure même qui règle ces catégories et leur opposition. Baier nous propose des images démesurées, non pas dans leur taille, bien sûr, mais par le vertige qu'elles savent causer. Un étrange sentiment de fragilité se dégage de leur perception ; elles nous confrontent à un monde – le nôtre – dont nous serions absents, un monde soudainement étranger et dont nous mesurerions enfin l'échelle déconcertante et la durée infinie des rythmes, l'inéluctabilité des forces… Rupture d'échelle, trouble, *déprise*.

Le philosophe ou l'historien d'art, à ces mot-clés – infini, dépassement d'échelle, vertige –, retournera lire ses notes sur Kant et le sublime, puis plongera sa plume dans l'encrier, satisfait. Le sublime, l'historien d'art, il connait.

Or, c'est justement placer ces images dans une catégorie rassurante que de les penser à l'aune du sublime kantien. En effet, pour Kant, le sublime tient à ce moment où l'imagination, incapable de rendre compte de l'ampleur d'un évènement, est excédée. Se dégage alors un sentiment de vertige, de stupeur[2]. Mais pour Kant, il n'est de vertige du sublime, de frissons, que si ce vertige et ces frissons prennent sens et viennent conforter une certaine idée, une certaine vision du monde. C'est en vertu d'un certain romantisme que la mer infinie nous charme, c'est en vertu d'une admiration pour les formes de la nature que les hautes cimes nous troublent. Le marin n'est pas perpétuellement en train d'éprouver un sentiment de sublime en mer, le sherpa ne trouve peut-être tout simplement pas sublimes les neiges éternelles de l'Everest. Kant écrit :

« On ne peut qualifier de sublime le vaste océan soulevé par des tempêtes. Sa vue est odieuse, et, si elle doit conduire l'esprit à un sentiment lui-même sublime, il faut qu'on ait déjà dans l'esprit bien des idées puisque celui-ci doit être incité à quitter la sensibilité pour s'occuper d'idées dont la finalité est supérieure[3]. »

Pour Kant, l'immensément grand et la force de la nature ne peuvent se faire sublimes qu'en ce que cette grandeur et cette force viennent entrer en résonance avec une certaine idée possédée par le sujet. Mais qu'en serait-il d'une expérience qui ne servirait pas une « finalité supérieure », mais la mettrait à mal ? Qu'en serait-il d'une expérience qui ferait vaciller notre compréhension du monde, et nous ferait percevoir sa limite ?

Ce n'est pas vers le sublime de Kant qu'il faut nous tourner pour comprendre une telle dépossession, mais vers celui de Burke, moins idéaliste et plus trouble. Un sublime où le vertige ne serait pas serti de la raison, mais au contraire la délogerait. Burke définissait le sublime par le biais du terrible – la phrase est connue : « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui

2. Kant écrivait que le sublime « […] est un plaisir qui ne surgit que de manière indirecte, c'est-à-dire qu'il est produit par le sentiment d'un soudain blocage des forces vitales, suivi aussitôt d'un épanchement d'autant plus puissant de celles-ci ; en tant qu'émotion, le sentiment du sublime ne semble pas être un jeu, mais une activité sérieuse de l'imagination. C'est aussi pourquoi il est inconciliable avec l'attrait ; et puisque l'esprit est toujours alternativement attiré et repoussé par l'objet, la satisfaction que procure le sublime recèle moins de plaisir positif que d'admiration ou de respect, il faut donc mieux la qualifier de plaisir négatif ». Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 182.

3. Ibid., p. 183.

What Hugo is describing here is his visit to the Paris Observatory, upon the invitation of his astronomer friend Dominique François d'Arago. What he observed, what remained so vividly in his memory that he would recall it thirty years later in *Le promontoire du songe*, is the moon. The moon seen through Arago's telescope. Arago, however, had a surprise for Hugo: before showing him the moon illuminated by the sun, the moon as we know it, he revealed it to him in the shadow of Earth, a dark body against the absolute darkness of the universe. It was this primal darkness that disoriented Hugo and upset the fragile balance between reality and dream.

***

Nicolas Baier seems to take up the role of Arago and offer us his telescope, a lens through which we can observe neither the familiar nor the strange, but something that challenges the very structure that determines these categories and their opposition. Baier proposes images that are monumental not in terms of their size, of course, but in terms of the vertigo that they engender. We feel strangely fragile when we look at them; they confront us with a world—our own—from which we seem to be absent, a world suddenly unfamiliar and whose disconcerting scale, the infinite nature of its rhythms, and the ineluctability of its forces we can finally measure… rupture of scale, turmoil, *detachment*.

Confronted with these key words—infinite, excessive scale, vertigo—the philosopher or art historian will return to his notes on Kant and the sublime, then dip his quill in his inkwell, satisfied. The art historian is au fait with the sublime.

Therefore, locating these images in a reassuring category means contemplating them in light of Kant's notion of the sublime. Indeed, for Kant, the sublime stems from the moment when the imagination, unable to determine the scope of an event, is surpassed. The result is a feeling of vertigo, of amazement.[4] Yet for Kant, true sublimity means that the vertigo and thrill of the sublime must take on meaning and underpin a particular idea, a particular vision of the world. It is by virtue of a certain romanticism that the infinite ocean charms us, and it is by virtue of an admiration for the forces of nature that the tallest peaks haunt us. The sailor does not feel a constant sense of the sublime at sea, nor may the Sherpa always experience the sublime in the eternal snows of Everest. Kant writes, "Thus the broad ocean agitated by storms cannot be called sublime. The sight of it is horrible, and one must have stored one's mind in advance with a wealth of ideas, if such an intuition is to attune it to a feeling which is itself sublime—sublime because the mind has been incited to abandon sensibility, and employ itself upon ideas involving a higher purposiveness."[5]

For Kant, the great immensity and force of nature can be sublime only if this greatness and force resonate with a certain idea held by the subject. But what happens when an experience does not serve a "higher purposiveness" but challenges it instead? What happens when an experience shakes our comprehension of the world and exposes us to its limits?

It is not to Kant's sublime that we must turn to understand such a sense of dispossession, but to Burke's, which is less idealistic and less distinct—a sublime in which vertigo is not set within reason but, on the contrary, dislodges it. Burke defined the sublime by means of the terrible: "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that

4. Kant writes that the sublime "is a pleasure that only arises indirectly, being brought about by the feeling of a momentary check to the vital forces followed at once by a discharge all the more powerful, and so it is an emotion that seems to be no play, but a serious matter in the exercise of the imagination. Hence charms are also incompatible with it; and, since the mind is not simply attracted by the object, but is also alternately repelled thereby, the delight in the sublime does not so much involve positive pleasure as admiration or respect, i.e. merits the name of a negative pleasure." Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, ed. Nicholas Walker, trans. James Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2007), 75–76.

5. Ibid., 76.

Nicolas Baier, *Étoile (noire)*, 2010.
Photo: Richard-Max Tremblay
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto

traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir[4]. »

C'est cela qui permet au sublime d'absorber son spectateur, de le déstabiliser. « L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime qui, loin de résulter de nos raisonnements, *les anticipe et nous entraine avec une force irrésistible*[5]. » Pour Burke, la raison est vaincue par l'évènement sublime, elle est emportée par une force, un phénomène qui la dépasse. Soudainement, le sens vacille et s'il pourra se reconstituer, plus tard, la brulure de ce moment demeurera, telle une blessure toujours ouverte.

Il est un usage de cette dépossession pour notre modernité : celui de nous confronter à *l'altérité du réel*. Nous vivons dans un monde généralement confortable ; confortable et signifiant. Nous préférons fuir l'incertitude et les doutes, nous préférons le raisonnable. Nous vivons dans l'humanisme le plus convenu où toute chose n'existe désormais qu'à notre mesure, et à celle de l'ordre du monde. Même la fiction, même le divertissement servent pour l'essentiel à nous offrir les moyens d'accepter, voire de tolérer nos conditions de vie ; ce sublime permet de nous confronter au *réel*, dans ce qu'il a de plus brut, de plus indifférent à notre condition. La lunette d'Arago ne proposait à Hugo qu'une toute petite image, infime, minuscule, et pourtant cette image contenait une bribe d'infini, une goutte de vertige[6]. Il en est de même du travail Baier.

Faire le noir

« Pourtant, tout demeurait indistinct, et il n'y avait d'autre différence que du blême au sombre. Confusion dans le détail, diffusion dans l'ensemble ; c'était toute la quantité de contour et de relief qui peut s'ébaucher dans de la nuit. L'effet de profondeur et de perte du réel était terrible. Et cependant le réel était là. Je touchais les plis de mon vêtement, j'étais, moi. Eh bien, cela aussi était. »

Victor Hugo, *Le promontoire du songe*, p. 20.

Aucun psychologisme chez Baier, on chercherait longtemps la trace d'une figure humaine à interpréter. L'artiste nous présente des pierres, des ciels nuageux, des miroirs. Évidé, cet espace l'est comme deux fois : une fois par son absence de traces humaines, la seconde fois par le geste même de l'artiste, qui tend à se faire le plus discret, le plus indirect possible. Les processus de Baier tiennent de la contingence et de l'aléatoire. Pour *Réminiscence*, il souligne qu'il a d'abord tenté de donner une image de la masse nuageuse qui devait régner sur Terre avant qu'elle ne devienne une masse rocheuse. Il explique : « Je voulais, à l'aide de programmeur professionnel (sic) et de logiciels puissants, reculer dans le temps, plusieurs millions d'années dans le passé, et "photographier" le mélange gazeux et poussiéreux du début de la formation de la terre, sous le contrôle thermique et gravitationnel du soleil[7]. »

Face à l'impossibilité d'une telle démarche, il a décidé d'utiliser une échelle plus modeste, celle des masses nuageuses d'il y a 10 000 ans au-dessus de Montréal. Il a donc recouru à des programmes informatiques qui, à fonctionner pendant des heures, ont donné cette vue étrange, à flan de nuages. Il ajoute : « Si il y a un tissu formel, une volonté esthétique derrière ce projet, c'est de laisser le processus suivre son cours. L'image, la proposition, serait le résultat de cette longue opération.

4. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009, p. 94.

5. Ibid., p. 119-120.

6. Et ne recourons par trop vite, pour comprendre un tel phénomène, à *l'irreprésentable* ou à la pensée de Lyotard sur le sublime.

7. Nicolas Baier, *Réminiscence (vision d'artiste)*, http://nicolasbaier.com/pages/Reminiscence.html [consulté le 10 février 2014].

is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling."[6]

It is this that allows the sublime to absorb and destabilize the viewer. "The mind is so entirely filled with its object, that it cannot contain any other, not by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force."[7] For Burke, reason is vanquished by the sublime event; it is carried away by a force, a phenomenon that surpasses it. Suddenly, meaning vacillates and may be reconstructed later, yet the damage inflicted by this moment remains like an open wound.

This dispossession holds sway in our times: the sublime confronts us with the *otherness of the real*. We live in a world that is generally comfortable—comfortable and meaningful. We prefer to avoid uncertainty and doubt; we prefer rationality. We live in a most conventional form of humanism in which everything exists only on a human scale, according to an established world order. Even fiction and entertainment essentially serve as a means for us to accept or tolerate our lot; the sublime allows us to confront the *real*, that which is most painful, most indifferent to the human condition. Arago's telescope presented Hugo with only a very small—tiny, minuscule—image, and yet this image contained a fragment of the infinite, a hint of vertigo.[8] The same can be said of Baier's work.

Creating Darkness

"And yet, everything remained indistinct, and the only difference was this pallor in the darkness. Confusion in the detail, diffusion of the whole; the sole contour and relief that could take shape in the darkness of the night. The sensation of depth and loss of the real was terrible. And yet the real was there. I touched the folds of my clothing. I was, me. Well, that too was."[9]

Victor Hugo, *Le promontoire du songe*

There is no psychologism in Baier. One would have to search a long time to find the traces of a human face to interpret. The artist presents us with stones, cloudy skies, mirrors. Emptied out, this space seems twofold: on the one hand, through the absence of human traces, and on the other, through the very gesture of the artist, which tends to be as discreet and indirect as possible. Baier's process is based on contingency and the uncertain. For *Réminiscence*, he underlines that at first he wanted to depict the cloudy mass that supposedly reigned on Earth before it became a rocky mass. He explains, "I wanted, with the help of a professional programmer and powerful software, to go back in time, several million years into the past, to 'photograph' the mixture of gases and dust from the era when Earth was forming, under the thermal and gravitational force of the sun."[10]

Given the impossibility of this task, he decided on a more modest scale: to capture the mass of clouds that loomed over Montreal ten thousand years ago. He used computer programs that ran for hours to produce this strange view, this blanket of clouds. He adds, "If there is a formal fabric, an aesthetic design behind this project, it is to allow the process to follow its course. The image, the proposal, is the result of this lengthy operation. The camera (the point of view in the software) was simply placed at a height and high angle that guaranteed a view from above a cloud horizon.

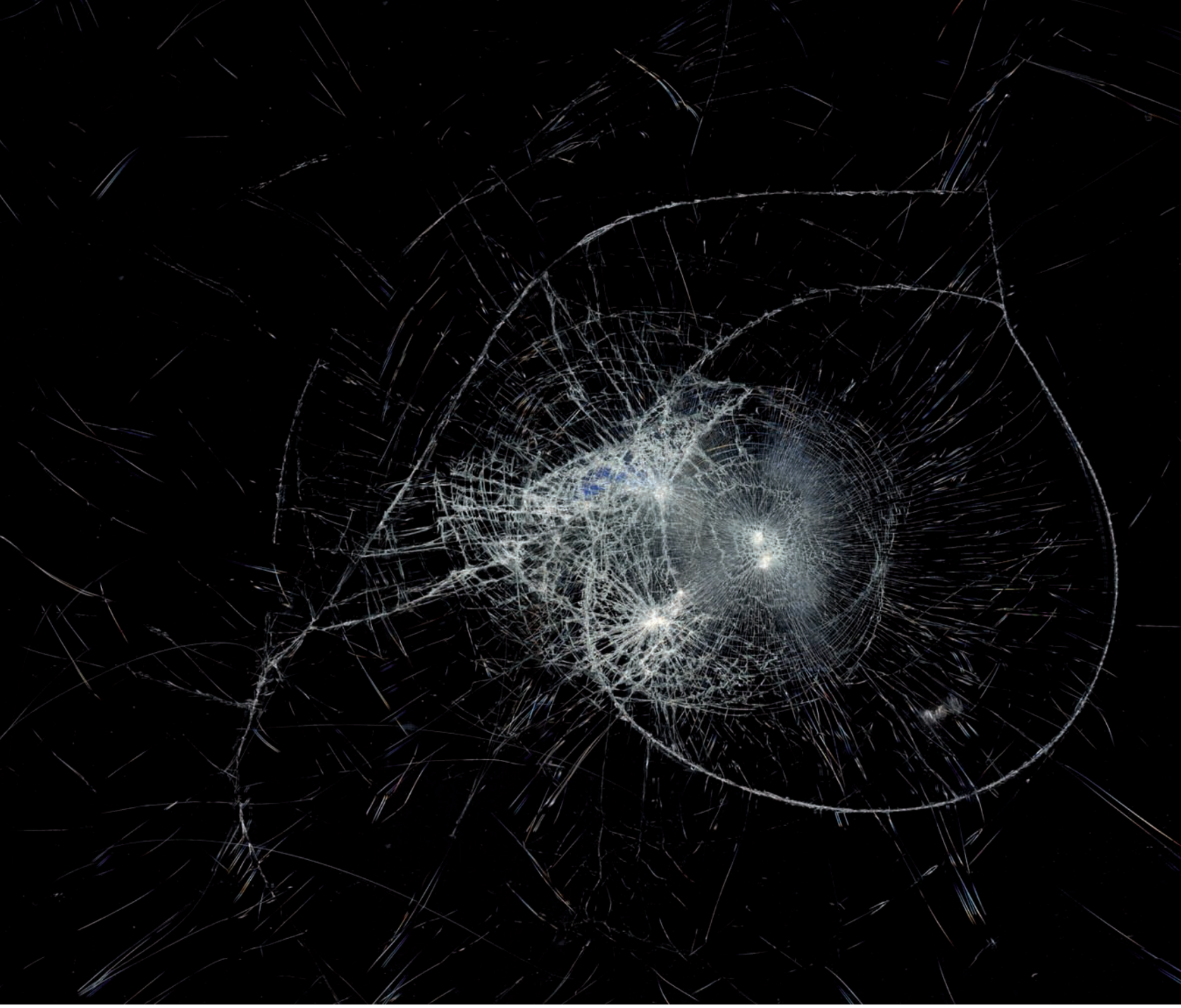
6. Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London: Printed for J. Dodsley, 1770), 58–59.

7. Ibid., 95–96.

8. To understand such a phenomenon, one must not turn too quickly toward the *unpresentable* or to Lyotard's thoughts on the sublime.

9. Hugo, *Promontoire*, 20 (our translation).

10. Nicolas Baier, *Réminiscence (vision d'artiste)*, accessed February 10, 2014, http://nicolasbaier.com/pages/Reminiscence.html (our translation).



Nicolas Baier, *Méduse*, 2005.
Photo: © Nicolas Baier
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto

Nicolas Baier, *Vanités 04*, 2013.
Photo: Gareth Brown-Jowett
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto

On a simplement placé la caméra (le point de vue dans le logiciel) à une hauteur et dans un angle en plongée, qui nous garantirait une vue du dessus d'un horizon nuageux. En un mot, il n'y a pas de construction de la composition picturale. Ce qu'il y a à voir n'est rien d'autre que l'achèvement du mécanisme[8]. »

Il en est en quelque sorte de même dans ses *Vanités*, où il a numérisé des miroirs dont le tain est ravagé par les usages du temps. Le résultat tient donc à des images sans reflets, ne laissant voir que l'abstraction des formes, et le noir. Ces images sont belles et inquiétantes de nous offrir un reflet aveugle, abime connoté par ce tain qui, encadrant des reflets invisibles, leur donne une teneur, l'épaisseur d'un mystère. Si les miroirs reflètent habituellement notre monde, ici, leur silence nous inquiète. Il ouvre sur une chose à la fois impossible et pourtant vraie : une surface de réflexion que personne ne regarde, pas même la lumière.

L'inhumain et l'abstrait

Que nous indiquent de telles propositions ? Elles sont d'un antihumanisme le plus rigoureux, le moins idéologique qui soit : l'homme n'y est *pas* la mesure de toute chose. L'artiste ne propose pas des objets esthétisants, *signifiants* pour des spectateurs gourmands d'*interprétations*. Le geste de l'artiste s'efface pour nous mettre devant des pans d'un univers indifférent à notre sort, et qui ne nous attendait pas. Face aux froids de l'infini, aux durées éternelles et à l'orbite des astres, ce n'est pas triomphants que nous observons le monde, mais avec une certaine peur, mesure de notre contingence. Comme le notait avec raison Pierre Bertrand dans un texte sur Baier : « La conscience n'est pas faite pour tout embrasser. Si les choses doivent un jour ou l'autre passer par elle pour exister à nos yeux, elle n'est elle-même qu'un élément d'un ensemble qui la dépasse de toutes parts. La chose déborde le nom qu'on lui donne[9]. » Baier nous appelle à des durées presque infinies, à des objets que nous n'avons pas faits, à des rythmes dont la conscience humaine est habituellement tout ignorante. Et cette connaissance n'est pas formatrice, elle est déformatrice, déstabilisatrice.

Il est certes difficile de garder ouverte la tension de cette *inconnaissance*, difficile de ne pas la refermer dans une quelconque *raison*. Il est pourtant essentiel de le faire. Loge là l'un des leviers les plus forts et les plus efficaces pour nous arracher à notre habituel regard du monde. À nous sonner, de telles images nous offrent le moment d'une *déprise*, premier temps d'une prise de perspective, et condition d'un nouveau regard moins sûr, plus fragile, mais plus lucide.

8. Nicolas Baier, *Réminiscence (vision d'artiste)*, http://nicolasbaier.com/pages/Reminiscence.html [consulté le 10 février 2014].

9. Pierre Bertrand, *La vision de l'univers*, http://nicolasbaier.com/pages/univers.html [consulté le 10 février 2014].

Maxime Coulombe est sociologue et historien de l'art, et professeur d'art contemporain à l'Université Laval. Il travaille sur les nouveaux imaginaires contemporains. Il a récemment publié *Petite philosophie du zombie* (2012) et *Le monde sans fin des jeux vidéo* (2010), tous deux aux Presses universitaires de France.

In short, the pictorial composition was not constructed. What is seen is nothing other than the culmination of a mechanical operation."[11]

A similar process was used in *Vanités*; here, Baier digitized mirrors whose silvering had been ravaged by use and time, resulting in images without reflections, in which only abstract forms and darkness can be seen. Beautiful yet disturbing, these images offer us a blind reflection, an abyss implied by the silvering, which, framing these invisible reflections, veils their content in mystery. If mirrors usually reflect our world, here their silence disturbs us. *Vanités* reveals an impossible truth: a reflective surface that no one beholds, that reflects not even light.

The Inhuman and the Abstract

What do these works show us? They are anti-humanistic in the strictest and least ideological sense: humanity is *not* the measure of all things. The artist does not present aestheticized objects, *meaningful* to the viewer avid for *interpretations.* The artist's gesture discreetly places us in front of vistas of a universe indifferent to our condition, indifferent to our presence. Faced with the infinite, with eternity, with celestial orbits, it is not with triumph that we observe the world, but with fear, an expression of our contingency. As Pierre Bertrand rightly noted in an essay on Baier, "Consciousness is not made to embrace everything. Things must, from time to time, pass through it in order to exist in our eyes, yet consciousness is itself but an element of a whole that is greater than its parts. A thing is greater than the name we give it."[12] Baier calls on us to contemplate almost infinite time, objects that we haven't created, rhythms that normally defy human consciousness. And this knowledge is not formative; it is distorting and destabilizing.

It is certainly difficult to maintain the tension of this *unknowing*, it is difficult not to reduce it to some *reason* or another. It is nevertheless imperative that we do so. It is one of the strongest and most effective levers for prying us away from our usual view of the world. Being struck with such images offers us a moment of *detachment*, the first step toward, and condition for, a new less certain, more fragile, yet more lucid perspective.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

11. Nicolas Baier, *Réminiscence (vision d'artiste)*, accessed February 10, 2014, http://nicolasbaier.com/pages/Reminiscence.html (our translation).

12. Pierre Bertrand, *La vision de l'univers*, accessed February 10, 2014, http://nicolasbaier.com/pages/univers.html (our translation).

Maxime Coulombe is a sociologist, art historian, and professor of contemporary art at Université Laval, whose focus is new contemporary imaginaries. His recent books, *Petite philosophie du zombie* (2012) and *Le monde sans fin des jeux vidéo* (2010), were published by Presses universitaires de France.