

Michel Gauthier: Blind test. Les lumières de Véronique Joumard. Cette étude a initialement été publiée dans *Art Présence* n°41, janvier 2002.

Pour commencer, un truisme : la lumière est la condition *a priori* de toute expérience visuelle. Montrer sa source – car, on finit parfois par l'oublier, elle en a toujours une –, revient donc à donner à voir cela même qui « donne à voir ». C'est sans doute dans cette perspective qu'il convient de considérer les grandes photographies de soleils, lunes, éclairs, ampoules électriques et autres vidéoprojecteurs qui jalonnent l'œuvre de Véronique Joumard. Envisager le phénomène photonique dans sa cause, son origine, plutôt que dans ses effets, là réside très certainement la principale vertu de pareilles pièces photographiques. La distance qu'impose la représentation me fait regarder la source lumineuse avec une attention et une manière de respect qui ne sont pas les miens dans mon rapport ordinaire, quotidien, le plus souvent strictement fonctionnel, à l'agent photonique. En d'autres termes, la représentation auratise cette source lumineuse, dont, d'ailleurs, la photographie fixe, objective le halo, l'auréole, l'aura qui la cerne, pareille à celle entourant, dans l'ancienne peinture, la tête du Christ, de la Vierge ou des Saints. La lumière fait désormais autorité. Soit.

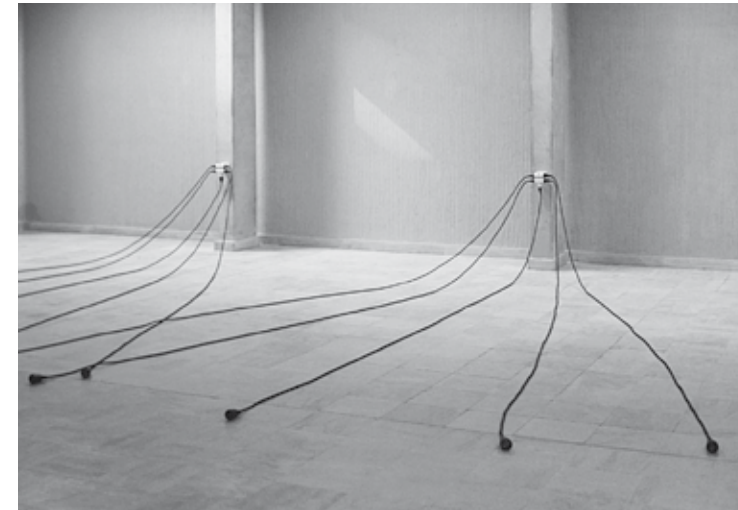
Mais, si la représentation ainsi dignifie, elle signifie aussi un certain éloignement du réel, certaine propension statutaire à l'illusion. C'est pourquoi, l'art de Véronique Joumard ne saurait s'en contenter. Bref, s'il s'adonne, pour les raisons qui viennent d'être énoncées, à la représentation de la source lumineuse, il se doit de présenter celle-ci<sup>1</sup>, de donner place à une manifestation directe de l'activité photonique. De fait, de nombreux projecteurs, ampoules électriques et autres appareils

1. Il existe toutefois des circonstances où représentation et présentation ne sont pas totalement incompatibles. Ainsi, avec une vidéoprojection comme *Les lumières de la ville* (1997), la lumière des enseignes d'une cité japonaise se trouve représentée, mais celle des faisceaux du vidéoprojecteur est, elle, présentée.

d'éclairage sont présents dans les œuvres de l'artiste. Le spectateur contemporain s'est d'ailleurs habitué, depuis les années 1960 et, pour s'en tenir aux seules références américaines, les travaux de Dan Flavin, Bruce Nauman ou de Keith Sonnier, à voir les sources de lumière électrique venir se ranger au nombre des composantes de l'œuvre. Ce qui toutefois fait la particularité des lumières de Véronique Joumard, c'est qu'elles n'ont pas, à proprement parler, d'ambition chromatique ou compositionnelle. Elles livrent le fait électro-photonique dans toute son élémentarité. Ainsi, une remarquable pièce de 1993 mobilise plusieurs ampoules électriques, du modèle le plus courant qui soit, dont les douilles s'emboîtent dans autant de tubes métalliques fixés perpendiculairement sur trois murs attenants<sup>2</sup>. La lampe n'éclaire pas l'œuvre, elle ne fait pas même partie de l'œuvre; elle est l'œuvre. La lumière n'est plus cet outil transitionnel, sinon franchement déictique, qu'elle est habituellement; elle se livre ici, ampoule à l'extrémité de son rudimentaire tube, dans un usage délibérément intransitif. La lumière éclaire, certes, mais elle n'est plus censée le faire; elle se montre, tout simplement.

Cette volonté de révélation de la source lumineuse, ce souci d'exhiber ce qui fait voir et qui pourtant, d'ordinaire, ne se voit pas, ne saurait bien sûr se limiter au strict objet lumineux. En effet, si la lumière, c'est l'ampoule qui la diffuse, c'est non moins le câble qui achemine l'électricité jusqu'à cette dernière. Comme chez les fondateurs que sont Nauman ou Sonnier, mais aussi comme chez des artistes apparus dans le milieu des années 1980, tels Jessica Stockholder ou Matthew McCaslin, la régie électrique ne se dissimule pas chez Véronique Joumard. Sous l'ampoule ou le projecteur, le câble

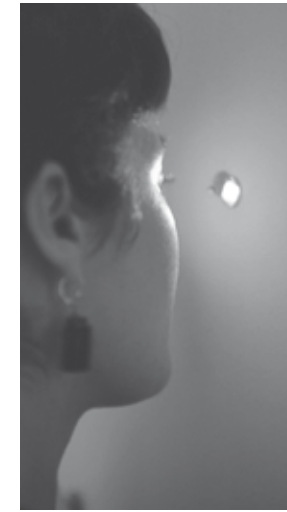
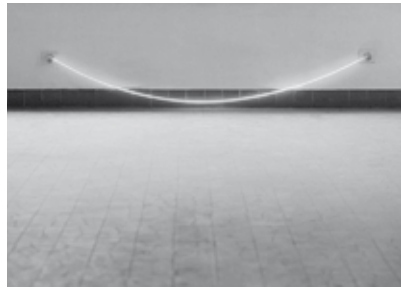
2. Cette pièce a été réalisée dans le cadre d'une exposition au Consortium (Dijon), en compagnie de Christiane Geoffroy et Xavier Veilhan, en 1993.



déploie, à l'envi, sa longiligne ou sinueuse silhouette. Ainsi, dans une pièce de 1993<sup>3</sup>, globes de verre éclairés, fils électriques et multiprises blancs se partagent la vedette – une tension s'installant entre le sens du courant, que l'on sait aller de la prise aux globes, par l'entremise des fils, et le mouvement de l'œil, qui va des globes, dispersés sur le vaste mur, à la prise secteur, vers laquelle convergent tous les fils. Mais le cordon électrique peut parfois connaître une promotion encore plus notable. C'est le cas avec la série des quatre *Tableaux-Lumières*, qui débute en 1990. Le cordon électrique y dessine le périmètre du tableau dont une lampe occupe une portion du bord supérieur. Dans quelques-unes de ces pièces, un interrupteur vient même prendre place sur le trajet tabulaire du cordon ouvrant, en quelque sorte, la possibilité, avec l'extinction de la lumière, d'une compétence opérable non partagée du cordon électrique. On se souvient que Flavin, avec *A Primary Structure* (1964), avait proposé un tableau dont le pourtour était constitué de néons qui coloraient son champ, comme son hors-champ d'ailleurs, de jaune, de rouge et de bleu. On se rappelle aussi plusieurs pièces murales de Bertrand Lavier, comme *Lita* (1987) ou *Concord* (1988), composées de quatre rails électriques assemblés en un carré et sur lesquels sont disposées des lampes éclairant l'intérieur du tableau ainsi constitué. Avec les *Tableaux-Lumières* de Véronique Joumard, le fil électrique a pris, en quelque mesure, une partie de la place occupée par la source lumineuse dans *A Primary Structure* et ne demande pas à l'éclairage, comme avec la pièce de Flavin ou celles de Lavier, de fournir au tableau – même si c'est sur le mode humoristique avec les secondes – son contenu pictural. Les tubes de néon ou les ampoules ne paraissent plus dans cette configuration que comme les accessoires d'un câble qui assume désormais prioritairement l'importance.

3. Idem.

Il l'assume d'une manière peut-être encore plus radicale, lorsque c'est, seul, qu'il occupe la scène. Lors de l'exposition « Résistances » au Musée Sainte-Croix de Poitiers, en 1990, les prolongateurs et autres multiprises jouissaient d'une existence autonome. À partir de chacune de plusieurs prises, situées à environ 1 m de hauteur sur une série de piliers en enfilade, un prolongateur descendait vers le sol où il se déployait sur plusieurs mètres, croisant parfois son trajet avec celui de son voisin. À l'extrémité de chacun des câbles, une prise femelle, en l'attente de quelque connexion, gisait par terre, forte, lourde de son énergie inutilisée : attention, le circuit est ouvert – et heureusement que l'air n'est pas un corps conducteur ! Pareille proposition plastique, il est loisible de la regarder d'au moins deux façons. Soit on voit en elle comme la réactualisation, mais avec un artefact parfaitement utilitaire, d'une certaine mise en scène minimaliste des lois de la pesanteur, par laquelle se trouvent mobilisés tout à la fois le plan vertical du mur et celui, horizontal, du sol. On songe alors aux feutres de Robert Morris et, plus particulièrement, à des pièces comme *Untitled (Six Legs)* (1969) ou *Untitled (Teepee)* (1970). Soit, plus sensible aux vertus de l'électricité qu'à celles de l'attraction terrestre, on se montre sensible à une certaine menace constituée par ce circuit électrique ouvert. On peut alors penser à une œuvre comme *Dumb Running: The Theory of the Brake* (1988) de Robert Longo – pièce murale composée de quatre rangées de cylindres dorés à la feuille, en fait, des rouleaux compresseurs comme ceux employés pour transformer l'acier incandescent en plaques. La rotation de ces cylindres, presque silencieuse et invisible, atteint une vitesse vertigineuse. De temps en temps, selon une fréquence aléatoire, ils s'arrêtent de tourner, comme si un frein les stoppait. Puis, brusquement, ils reprennent leur folle révolution, et le spectateur devine que, s'il s'approche de trop près, il court le risque d'être happé et broyé par la machine. Bien sûr, la pièce de Véronique



Joumard n'a rien à voir esthétiquement avec celle de Longo, bien sûr le risque encouru est différent. Dans les deux occurrences, cependant, le spectateur est confronté à la présence d'une énergie potentiellement dangereuse pour lui. L'œuvre fait autorité – le cas échéant, sur le corps même de son spectateur. Dès la seconde moitié des années 1980, Véronique Joumard s'était d'ailleurs déjà signalée par des œuvres « dangereuses », en l'espèce des pièces faites de simples résistances, rougeoyantes, indexées ou non sur tel élément architectural du lieu d'accueil.

Dans sa volonté de révéler la source lumineuse, de ne pas occulter les fils qui véhiculent le courant jusqu'à celle-ci, la production de Véronique Joumard marque un évident penchant anti-illusionniste. Une pièce comme *Le chemin jusqu'à l'image* (1995) le thématise exemplairement. Elle présente, en effet, au centre d'un mur, un minuscule écran de télévision allumé, dont les plaques électroniques et connexions qui assurent le fonctionnement sont réparties autour de lui. Ainsi l'image cesse d'être « miraculeuse », étant rapportée à ses techniques origines, électrique et électronique, qui, sans vergogne, s'exhibent sur son entour. Elle cesse également d'être focale, puisque l'œil est attiré – au moins autant que par elle – par le jeu des fils, par les tableaux constitués de plaques électroniques ainsi que par le programme diffusé. Autrement dit, avec une telle pièce, le travail de Véronique Joumard révèle deux de ses principales motions : l'anti-illusionnisme donc, mais aussi, et peut-être surtout, la défocalisation.

La mise en cause de la logique focale, c'est bien ce qui advient avec une pièce comme *Vis-à-vis* (1995), prenant place dans l'espace public, car conçue pour le métro-bus de Rouen. À telle station de la ligne de transport, d'un côté et de l'autre de la chaussée, sur chacun des deux mâts composant la pièce sont fixés, selon diverses orientations sans finalité fonctionnelle, sept miroirs circulaires que leur surface convexe, par le grand angle de

vue qu'elle assure, rend moins focalisateurs que leurs homologues plans. Ainsi, alors que de tels miroirs sont, à l'accoutumée, installés pour permettre à un angle de rue ou de passage piéton une focalisation propre à garantir la sécurité du passant, leur usage se voit ici subverti par la multiplicité des angles de vue pratiqués, la multifocalisation pratiquée se traduisant dans les faits par une véritable expérience de la défocalisation. Ce dispositif se voit d'ailleurs porté à une échelle quasi-monumentale avec une autre pièce installée dans le domaine urbain, en l'occurrence à Bologne<sup>4</sup>. Sur le site industriel et administratif d'Interporto, l'artiste fait édifier, en 1999, une tour de 10m de hauteur, constituée d'une charpente métallique sur laquelle sont fixées huit rangées de seize miroirs de 90cm de diamètre. Au sol, cent projecteurs encastrés quadrillent un espace carré de 10m de côté. La nuit, leurs faisceaux, réglés par une minuterie, heurtent, en une complexe pyrotechnie, les spéculaires facettes de la tour. De jour, c'est morcelé que le corps du site vient se refléter, se détailler dans les miroirs. L'œuvre renvoie ainsi à son lieu, mais non pour en établir la vérité, car celui-ci ne saurait trouver en elle une image stable, unifiée, authentifiante de lui-même. À travers ses multiples reflets, le lieu se déconstruit bien plus qu'il ne construit un double, focal, de lui-même. Là encore, la multiplication des percepts est le ressort de l'entreprise défocalisatrice. Les miroirs n'ont cependant pas l'espace urbain pour seul terrain d'exercice, l'artiste les mobilise également en intérieur, dans l'espace de la galerie<sup>5</sup>. Quartiers de sphère disposés dans certains angles muraux, au sol ou au plafond, les miroirs convexes viennent

4. S'agissant des interventions de Véronique Joumard dans l'espace public, voir Blandine Chavanne, « Les travaux publics de Véronique Joumard » in *Parpaings* n°15, été 2000, p.16-19.

5. Comme à la galerie Cent8 (Paris), au début de 2001.

accomplir leur curieux office : difficile de leur accorder l'attention que l'on prêterait à des objets valant pour eux-mêmes, puisqu'ils valent pour cela qu'ils reflètent ; mais tout aussi difficile de les oublier au bénéfice de la réalité à laquelle ils renvoient dans la mesure où le rendu représentatif est tout à la fois incertain et inutile. Comprenons-le : la vertu déformante de ces miroirs est certes le corollaire de la convexité qui permet un grand angle, mais, au regard d'une logique défocalisatrice, elle n'est pas indifférente. En perturbant sensiblement le rapport spéculaire, elle interdit que le regard puisse tirer quelque réel profit informatif de celui-ci. En pareille conjoncture, ce n'est pas l'information délivrée par le reflet qui importe, mais le mouvement de déport du regard. Grâce à la convexité des miroirs, la déflexion l'emporte sur la réflexion, le renvoi sur l'image. C'est assurément en raison de cette vertu que les miroirs convexes apparaissent également dans l'œuvre de John M. Armleder, avec les séries des *Liberty Domes* et des *Global Domes*, respectivement débutées en 1996 et 1998, ou dans celle de Yayoi Kusama (*Invisible Life*, 2000).

Avec les pièces éblouissantes, anti-rétiniennes de Véronique Joumard, le refus du tropisme focal trouve encore plus radicalement à se manifester. En 1992, l'artiste place un œilleton dans la porte d'un placard à l'intérieur duquel se trouve un puissant spot halogène<sup>6</sup>. L'œil qui s'aventure à regarder par le trou pratiqué n'obtiendra que l'aveuglement. En 1998, autre et violent éblouissement avec *Ligne de lumières* : quarante-quatre projecteurs halogènes fixés à hauteur du regard sur un mur, autant de câbles électriques descendant d'eux jusqu'au sol<sup>7</sup>. Cette pièce ne peut sans doute pas être envisagée sans que revienne le souvenir de cette magnifique œuvre de Michelangelo Pistoletto, *Tenda*

6. À l'occasion d'une exposition de groupe, « 30/11 », organisée, à la Galerie des Archives (Paris), par Jérôme Sans.

*di lampadine a muro* (1967) – sur le mur, un véritable rideau de fils électriques que des ampoules allumées terminent lorsqu'ils atteignent le sol. Mais, si la ligne de lumières de Pistoletto est au sol et n'éclaire que modérément, celle de Véronique Joumard est à hauteur d'œil et ne permet pas à celui-ci de rester ouvert. La source lumineuse n'est donc pas toujours un objet susceptible d'être regardé ; elle peut aussi aveugler, détourner le regard qui l'a élue comme cible, comme point focal de son activité.

Mais comment faut-il entendre une œuvre qui interdit ainsi le regard ? Les miroirs de surveillance de Rouen ou de Bologne, ceux que l'artiste dispose dans les angles de l'espace expositionnel permettent sans doute de répondre : l'œuvre se refuse à capitaliser l'énergie scopique qu'elle reçoit de son spectateur, elle la renvoie vers ce qui n'est pas elle. Avec les *Échelles* (1999)<sup>8</sup>, le renvoi de l'œuvre au monde qui l'entoure ne s'accorde plus même le truchement du reflet, de l'image. De petites échelles métalliques à huit barreaux, fixées à différentes hauteurs sur plusieurs murs, permettent de jeter un regard, sous divers angles, sur le lieu d'exposition. Le message est clair : si, comme avec *Lignes de lumières*, l'œuvre ne peut plus être regardée, c'est probablement qu'il convient de regarder, comme avec les *Échelles*, autre chose qu'elle-même, le réel non-artistique alentour. L'aveuglement

7. Le nombre des projecteurs est toutefois dépendant de la longueur du mur d'installation. Quarante-quatre est le nombre maximal souhaité, mais il peut être inférieur, comme à La Ferme du Buisson (Noisiel) en 1998, où il se limitait, si l'on ose dire, à la vingtaine – nombre en deçà duquel il ne saurait toutefois descendre, sauf à remettre en cause l'économie même de l'œuvre. Au Frac Languedoc-Roussillon (Montpellier), en 1999, les quarante-quatre projecteurs avaient pu être installés.



provoqué par l'œuvre a pour contrepartie le point de vue sur le monde autour de l'œuvre. L'art de Véronique Joumard s'ouvre ainsi à une tendance profonde, celle qui voit l'œuvre douter de la légitimité qui serait la sienne à s'instaurer en objet de contemplation et qui donc, parce qu'elle consiste, malgré tout, en un objet, transforme celui-ci en appareil – en appareil à regarder ce qui n'est pas elle. Témoins de cette révolution copernicienne, avec laquelle l'œuvre se présente non plus comme le foyer du regard, mais comme le lieu d'un point de vue sur ce qui, autour d'elle, n'est pas œuvre de l'art, des pièces comme *Plein Feu* (1987) d'IFP ou *Des idées* (1988) d'Élisabeth Ballet<sup>9</sup>. La première aligne sur un mur six rangées croissantes, en partant du bas, de strapontins orange qui, lorsqu'on s'y assoit (ce qui, à vrai dire, n'est praticable, sans l'appoint d'une échelle, que pour le siège le plus bas), donnent un point de vue sur l'espace d'exposition. Mais comme ces sièges vont être autant regardés qu'utilisés, d'une part, leur disposition adopte une géométrique et très figurale forme triangulaire, d'autre part, deux projecteurs de théâtre les éclairent intensément. Cette pièce met magistralement en scène la tension entre les deux points de vue, celui qui vise l'objet d'art, celui qui s'obtient à partir de lui. La seconde pièce est une hotte d'aluminium et de plexiglas opaque, fixée au mur, au-dessus de la tête du spectateur. Cette pièce délimite un espace, celui, très protecteur, qui se trouve sous elle et que définit la lumière qu'aura filtrée son plexiglas, à partir duquel le public sera à même d'échafauder quelques idées sur ce qui l'entoure. Que l'on songe aussi aux passerelles de Gerwald Rockenschaub, comme celle qui,

8. *Ces Échelles* ont été montrées au Frac Languedoc-Roussillon et à la galerie Cent8, lors des expositions déjà évoquées.  
9. Sur Élisabeth Ballet, voir Michel Gauthier, *L'Anarchisme*, «L'œuvre en lice», Genève, Mamco, p. 11-34.

en 1992, fut installée à la Villa Arson (Nice). Cette passerelle, constituée des éléments métalliques habituellement employés pour réaliser des échafaudages, allait d'un côté à l'autre de la salle où elle prenait place. Aucun autre objet n'avait été introduit par l'artiste dans la salle d'exposition. Après avoir vu l'échafaudage, le public pouvait l'emprunter pour contempler le lieu, vide de toute autre œuvre<sup>10</sup>. Que l'on songe encore aux barrières, sièges et autres nacelles de Veit Stratmann qui, depuis la première moitié des années 1990, se proposent comme les opérateurs d'un point de vue sur rien ou, à tout le moins, sur pas grand-chose<sup>11</sup>.

Ces quelques exemples, parmi bien d'autres possibles, suffisent à le mesurer : l'art accompli, littéralement, une révolution ; il cesse d'être uniquement l'objet du spectacle, ce point focal offert à l'œil du public, pour devenir aussi l'observatoire d'un espace, avec ou sans œuvre – c'est selon les circonstances –, mais où, de toute façon, rien ne se désigne comme cible privilégiée de l'attention. Au regard de ce mouvement d'inversion des rôles, la poétique de Véronique Joumard peut assurément se prévaloir d'une éclairante logique. Après avoir regardé cela même qui autorise la vision, la source lumineuse et sa régie, je regarde depuis cela même qui devait être l'objet de mon regard, l'œuvre. Entre ces deux temps, et comme à leur articulation, la très physique et très probante expérience d'un aveuglement.

10. Voir Michel Gauthier, *Gerwald Rockenschaub*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2009.  
11. Voir Michel Gauthier « Les Intransitifs (sur quelques pièces de Veit Stratmann) », *Art Présence* n°40, 2001, p. 18-30.



Michel Gauthier: Blind test. Véronique Joumard's Lights. This study was originally published in *Art Présence*, No. 41, January 2002. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods.

A truism, for starters: light is the *a priori* condition of any visual experience. Showing its source—because we sometimes end up forgetting it, but there always is one—is thus tantamount to displaying the very thing that is doing the displaying. It is probably from this angle that it is best to look at the large photographs of suns, moons, flashes of lightning, electric light bulbs and video projectors which punctuate Véronique Joumard's work. Looking at the photonic phenomenon in its cause and its origin rather than in its effects very definitely encompasses the main virtue of such photographic works. The distance imposed by representation makes me look at the light source with an attentiveness and a kind of respect which are not mine in my ordinary, daily, and usually strictly functional relationship with the photonic agent. Otherwise put, representation creates an aura around this light source, where, moreover, the photograph freezes and objectivizes the halo and aura which ring it, like those, in ancient paintings, which ring the heads of Christ, the Virgin Mary and the Saints. Light is henceforth authority. So be it.

But if representation thus dignifies things, it also signifies a certain remove from reality, a certain statutory inclination towards illusion. This is why Véronique



Joumard's art cannot stop here. In a word, if it lends itself, for the reasons just stated, to the representation of the light source, it must present this latter<sup>1</sup>, making room for a direct manifestation of photonic activity. Many projectors, electric light bulbs and other lighting devices are actually present in the artist's works. Contemporary spectators have, furthermore, become accustomed, since the 1960s—and sticking just with American references—to the works of Dan Flavin, Bruce Nauman, and Keith Sonnier, and used to seeing electric light sources being arrayed among the numerous components of the artwork. But what is distinctive about Véronique Joumard's lights is the fact that they do not, strictly speaking, have any chromatic or compositional ambition. They deliver up the electro-photonic fact in its most elementary form. So a noteworthy piece from 1993 involves several electric light bulbs, using the most common-or-garden model there is, whose sockets fit into as many metal tubes fixed perpendicularly on three adjacent walls<sup>2</sup>. The light does not illuminate the work, it is not even part of the work ; it is the work. Light is no longer that transitional, albeit openly deictic tool that it usually is ; it is here given over—to an intentionally intransitive use. Light

does of course light things up, but it is no longer supposed to do so ; it shows itself, quite simply.

This desire to reveal the light source, this concern to exhibit what is presented and which, however, in most instances, cannot be seen, can, needless to add, not be limited to just the light object. If light is the bulb which emanates light, it is actually also no less the cable which brings electricity to this latter. As with those founding figures, Nauman and Sonnier, but also among artists emerging in the mid-1980s, like Jessica Stockholder and Matthew McCaslin, the electrical system is not disguised in Véronique Joumard's work. Beneath the bulb and the projector, the cable unfurls, at will, its lengthy, sinuous form. So in a 1993 piece<sup>3</sup>, illuminated glass globes, electrical wires and white adaptor plugs all share the starring role—with a tension setting up between the direction of the current, which we know travels from the plug to the globes, by way of the wires, and the eye's movement, which strays from the globes scattered over the huge wall, to the main plug, towards which all the wires converge. But the electrical cord may at times be even more specifically promoted. This is so with the series of four *Tableaux-Lumières* [light-pictures], which was produced in 1990.



The electrical cord here traces the perimeter of the picture where a light fills part of the upper edge. In some of these pieces, a switch is even placed on the tabular itinerary of the cord, in a way opening up the possibility—when the light goes out—of a functional competence not shared by the electrical cord. We may recall how Flavin, with *A Primary Structure*, 1964, had come up with a picture whose rim was made up of neons which coloured its field, as well as what was outside its field, too, with yellow, red, and blue. We may also remember several wall pieces by Bertrand Lavier, such as *Lita*, 1987 and *Concord*, 1988, composed of four electrical tracks put together as a square, on which were arranged lights illuminating the inside of the picture thus made. With Véronique Joumard's *Tableaux-Lumières*, the electrical wire has in some degree taken part of the place occupied by the light source in *A Primary Structure*, and does not require the lighting, as with the Flavin piece and the Lavier works, to provide the picture—even if it is in witty mode with the latter—with its pictorial content. The neon tubes and the bulbs no longer appear in this configuration except as the accessories of a cable which now, priority-like, takes on the leading role.

It assumes this in a possibly even more radical manner, when it alone occupies



the stage. In the exhibition “Résistances” at the Musée Sainte-Croix in Poitiers, in 1990, the extensions and adaptor plugs had an autonomous existence. Based on each one of several plugs, situated about three feet up on a series of pillars in a line, an extension ran down to the floor where it unrolled over several yards, sometimes overlapping its itinerary with that of the nearby extension. At the end of each one of the cables, a female plug, waiting for a connection, lay on the floor, strong, and pregnant with its unused energy: beware, the circuit is on—and luckily air is not a conducting body! As a similar plastic proposition, it is permissible to look at it in at least two ways. Either you see in it something like the re-updating—but with a thoroughly utilitarian artifact—of some minimalist presentation of the laws of gravity, whereby are mobilized all at once both the vertical plane of the wall and the horizontal plane of the floor. One's thoughts stray then to Robert Morris's felt works and, more particularly, to pieces such as *Untitled (Six Legs)*, 1969 and *Untitled (Tepee)*, 1970. Or, by being more sensitive to the virtues of electricity than to those of the earth's pull, we show ourselves to be sensitive to a certain threat represented by this electric circuit which is on. We may then think of a work

like Robert Longo's *Dumb Running: The Theory of the Brake*, 1988—a wall piece made up of four rows of cylinders covered with gold leaf, in fact rollers used for turning incandescent steel into sheets. The rotation of these cylinders, almost noiseless and invisible, reaches a dizzy speed. From time to time, based on a random frequency, they cease revolving, as if a brake were stopping them. Then, all of a sudden, they start their crazy spinning again, and the spectator guesses that, if he gets too close, he runs the risk of being snagged and crushed by the machine. Needless to say, Véronique Joumard's piece has nothing to do, aesthetically speaking, with Longo's; needless to say, the risk run is a different one. In both instances, however, viewers are confronted with the presence of an energy that is potentially a danger to them. The work wields an authority—it just so happens, here, on the viewer's actual body. In the latter half of the 1980s, Véronique Joumard had also already drawn attention to herself through “dangerous” works, in this case, pieces made with simple resistances, turning red, and indexed or not to such and such an architectural feature in the venue.

In her desire to reveal the light source, and not hide the wires conveying the electricity to it, Véronique Joumard's produc-

tion shows an obvious anti-illusionist soft spot. A piece like *Le chemin jusqu'à l'image* [the way to the image], 1995 expounds this theme in an exemplary fashion. It actually consists of a tiny TV screen switched on, in the middle of a wall, whose electronic plaques and connections making it work are placed all around it. So the image stops being “miraculous,” transferred as it is to its technical origins, electrical and electronic alike, which, unabashed, are on display around it. It also stops being focal, because the eye is attracted, at least as much as it, by the set of wires, the small paintings represented by the electronic plaques, as well as the programme being broadcast. In other words, with a piece like this, Véronique Joumard's work reveals two of its main motions: anti-illusionism, as well as, and perhaps above all else, defocusing.

The questioning of the focal logic is of course what occurs with a piece like *Vis-à-vis*, 1995, taking its place in the public place, because it was designed for the Rouen metro-bus. At such and such a station on the line, on either side of the roadway, on each one of two masts making up the piece, are affixed—in various directions without any functional end purpose—seven round mirrors which their convex surface, by way of the wide angle



it gives, renders less focusing than their flat counterparts. So, while such mirrors are, customarily, installed to offer a focus, at a street corner or at a pedestrian crossing, designed to guarantee the passerby's safety, their use is here subverted by the large number of angles made, with the multi-focus involved being translated into facts by nothing less than an experiment with defocusing. This arrangement is, furthermore, brought to an almost monumental scale with another piece installed in the urban area, in this instance in Bologna<sup>4</sup>. At the industrial and administrative Interporto site, the artist had built, in 1997, an 33-foot tower, consisting of a metal frame on which were affixed eight rows of 16 mirrors, each one 3 feet in diameter. On the ground, one hundred embedded projectors gridded a square 33x33 feet space. At night, their beams, adjusted by clockwork, clashed, in a complex pyrotechnical display with the mirror-like facets of the tower. By day, the body of the site was reflected in bits, and detailed in the mirrors. The work thus refers to its place, but not to establish any truth in its respect, for this place could not find in it any stable, unified, self-authenticating image. Through its many different reflections and highlights, the place is deconstructed much more than it constructs



any focal double of itself. Here again, the scaling down of the precepts is the main-spring of the defocusing undertaking. But the mirrors do not have the urban space as their sole terrain of operation; the artist also mobilizes them inside, in the gallery area<sup>5</sup>. As sphere quarters arranged in certain wall corners, on the floor and on the ceiling, the convex mirrors manage to achieve their curious task: it is hard to lend them the attention that you would pay to things with a value *per se*, because their value lies in what they reflect; but it is just as hard to forget them in favour of the reality to which they refer, insofar as the representative rendering is at once uncertain and useless. Let us get this straight: the distorting virtue of these mirrors is undoubtedly the corollary of the convexity which permits a wide angle, but, with regard to a defocusing logic, it is not indifferent. By perceptibly upsetting the mirror connection, it prevents the eye from deriving any real informative benefit from it. In a similar situation, it is not the information handed over by the reflection that matters, but the movement of the eye's shift. Because of the mirrors' convexity, deflection wins out over reflection, and reference over image. It is certainly on account of this virtue that convex mirrors also appear in the work of John M.



Armleder, with the series of *Liberty Domes* and *Global Domes*, respectively embarked upon in 1996 and 1998, and in the work of Yayoi Kusama (*Invisible Life*, 2000).

With Véronique Joumard's dazzling, anti-retinal pieces, the refusal of focal tropism comes across in an even more radical way. In 1992, the artist placed a spy-hole in a cupboard door, inside which was a powerful halogen spot<sup>6</sup>. The eye that ventured to look through the hole made would simply be blinded. In 1998, another violent form of bedazzlement occurred with *Ligne de lumières* [line of lights]: 44 halogen projectors fixed at eye-level on a wall, with as many cables running down from them to the floor<sup>7</sup>. This piece can probably not be looked at without there being some recall of that magnificent work by Michelangelo Pistoletto, *Tenda di lampadine a muro*, 1967—on the wall, a veritable curtain of electrical wires, ending in lit light bulbs when they reached the floor. But if Pistoletto's line of lights was on the floor, offering just moderate illumination, Véronique Joumard's is at eye height, and does not allow the eye to remain open. So the light source is not invariably an object that can be looked at; it can also dazzle and even blind, and turn away the eye which has chosen it as its target, as the focal point of its activity.

But how are we to understand a work which thus bans the gaze? The surveillance mirrors in Rouen and Bologna, the ones arranged by the artist in the corners of the exhibition venue, probably offer some kind of answer: the work refuses to capitalize on the scopic energy that it receives from the viewer, it refers it towards what is not it. With the *Échelles* [ladders], 1999<sup>8</sup>, the work's reference to the world around it no longer tallies with the go-between of the reflection, or the image. Small eight-runged metal ladders, fixed at differing heights on several walls, enable an eye to be cast, from different angles, over the exhibition venue. The message is clear: if, as with *Ligne de lumières*, the work can no longer be looked at, this is probably because it is as well—as with the *Échelles*—to look at something other than itself, the non-artistic reality all around. The bedazzlement caused by the work is countered by the viewpoint on the world around the work. Véronique Joumard's art thus opens up to a far-reaching tendency, one which sees the work doubting in the legitimacy which might by its own in setting itself up as an object of contemplation and which thus, because it consists, in spite of everything, in an object, transforms this into apparatus—apparatus for looking at what is

not it. Witnesses of this Copernican revolution, whereby the work is presented no longer as the focus of the gaze, but as the place of a point of view on what, around it, is not the work of art—pieces such as *Plein Feu*, 1987 by IFP, and Élisabeth Ballet's *Des idées*, 1988<sup>9</sup>. The first aligns on a wall six intersecting rows, starting from the bottom, of orange fold-away seats which, when you sit on them (which, if the truth be told, is only practicable, without the help of a ladder, for the lowest seat), give a view point on the exhibition area. But as these seats will be as much looked at as used, on the one hand, their arrangement adopts a geometric and very figural triangular form, while, on the other, two bright theatre projectors light them up. In a masterful way, this piece presents the tension between the two viewpoints, the one aiming at the art object, and the one which is obtained therefrom. The second piece is a hood made of aluminium and opaque plexiglas, fixed to the wall, above the spectator's head. This piece delimits a space, the very protective one that exists beneath it and which defines the light filtered by its plexiglas, based on which the public will be capable of underwriting one or two ideas about what surrounds it. One also thinks of Gerwald Rockenschaub's footbridges,

like the one which was installed in 1992 at the Villa Arson (Nice). This footbridge, consisting of metal parts usually used for making scaffolding, went from one side of the room where it was located to the other. No other object was introduced by the artist into the exhibition room. After seeing the scaffolding, the public could use it to contemplate the venue, devoid of any other work<sup>10</sup>. Suffice it to think of the fences, seats and gondolas produced by Veit Stratmann, which, from the first half of the 1990s on, came across like the cameramen of a viewpoint on nothing or, at the very least, on not a lot<sup>11</sup>.

These few examples, among many other possible ones, suffice to gauge the thing: art quite literally makes a revolution; it stops being just the object of the spectacle, that focal point offered to the public's eye, and thus becomes the observatory of a space, with or without works—depending on the circumstances—but in which, in any event, nothing is designated as the special target of attention. With regard to this reversal of roles, the poetics of Véronique Joumard can definitely boast an illuminating logic. After looking at what actually authorizes the vision, the light source, and how it is managed, I look from the standpoint of what should actually be the object of my gaze—the work.

Between these two time-frames, and as if by their articulation, we have the very physical and very searching experience of a bedazzlement.

1. Circumstances do nevertheless exist where representation and presentation are not altogether incompatible. So with a video projection like *Les lumières de la ville* [the lights of the city], 1997, the light of the signs of a Japanese city is represented, but that from the beams of the video projector is, for its part, presented.  
2. This piece was made for an exhibition at the Consortium, Dijon, together with Christiane Geoffroy and Xavier Veilhan, 1993.  
3. *Idem*.

4. With regard to Véronique Joumard's interventions in the public place, see Blandine Chavanne, "Les travaux publics de Véronique Joumard" in *Parpaings* n°15, summer 2000, p.16-19.  
5. As at the Cent8 gallery (Paris), in early 2001.  
6. For a group show, "30/11," organized at the Galerie des Archives (Paris), by Jérôme Sans.  
7. The number of projectors is nevertheless dependent on the length of the installation wall. 44 is the maximum desirable number,

but it may be lower, as at La Ferme du Buisson (Noisiel) in 1998, where it was restricted, it we may so put it, to 22—a number which could be gone below, except to question the actual economy of the work. At the FRAC Languedoc-Roussillon (Montpellier), in 1999, it was possible to set up all the 44 projectors.  
8. These *Échelles* were shown at the FRAC Languedoc-Roussillon and at the Cent8 gallery, in the already mentioned shows.  
9. On Élisabeth Ballet, see Michel Gauthier, *L'anarchème*, "L'œuvre en lice," Geneva, Mamco, p.11-34.

10. See Michel Gauthier, *Gerwald Rockenschaub*, Neuchâtel, Ides et Calendes, coll. "Surveillance," 2009.  
11. See Michel Gauthier "Les Intransitifs (sur quelques pièces de Veit Stratmann)," *Art Présence* n°40, 2001, p.18-30.