

DÉMARCHE DU COMMISSAIRE

Horror Vacui

Pour une écologie du regard

- **Commissariat** : Laurent Bonet
- **Production** : Fondation Jordi Bonet
- **Projet d'exposition itinérante** : 2027-2029
- **Coordonnées** : 659, Cardinal, Mont-Saint-Hilaire (QC) J3H 3Z4 | laurent.bonet.fjb@gmail.com | 514 972-3933 | fondationjordibonet.info

PRÉAMBULE

« Ce que nous jetons dessine les contours de ce qui nous manque. »

Horror Vacui naît d'un constat simple, presque trivial : nous vivons dans une société qui ne supporte pas le vide. Pas seulement le vide matériel — l'étagère sans objet, le silence sans musique, le temps sans écran — mais le vide intérieur : cette zone de vacuité existentielle que chacun porte en soi et que la plupart s'acharnent à combler. Par l'accumulation. Par la certitude. Par le contrôle.

Ce projet d'exposition ne prétend pas documenter la crise écologique. Il ne dresse pas le procès de nos déchets. Il ne cherche pas à culpabiliser, à instruire ni à convertir. Il fait quelque chose de plus inconfortable : il retourne le miroir. Il pose l'hypothèse que la surconsommation, la normalisation, la pensée unique et la polarisation des débats sont les symptômes d'une même pathologie silencieuse — la peur du vide.

L'HYPOTHÈSE : LA PEUR DU VIDE COMME MATRICE

L'expression latine horror vacui — l'horreur du vide — désigne en histoire de l'art cette compulsion à remplir intégralement la surface, à ne laisser aucun espace inoccupé. En physique ancienne, elle postulait que la nature elle-même refusait le vide. Transposée dans le champ de la psyché contemporaine, elle devient un outil de lecture redoutable.

La peur du vide opère à plusieurs strates simultanées. Au niveau matériel, c'est la peur du manque, de la rareté, de l'insuffisance qui nous pousse à accumuler, stocker, sécuriser. Au niveau existentiel, c'est la peur de la finitude, de la maladie, de la mort — cette angoisse sourde que nous tentons d'anesthésier par le confort et la consommation. Au niveau psychologique, c'est la peur du rejet, de la solitude, du vide relationnel — qui nous rend dépendants de la validation externe. Au niveau identitaire, c'est la peur de ne pas être reconnu, de ne pas correspondre, de ne pas « être quelqu'un » qui nous enferme dans des postures défensives et

nous conduit à nous battre pour des certitudes.

Ces strates ne sont pas cloisonnées. Elles se contaminent, se renforcent mutuellement, et produisent ensemble le phénomène que le projet cherche à rendre visible : une pulsion de remplissage systématique dont les conséquences se déploient bien au-delà de la seule question environnementale.

L'ARMURE DE LA CERTITUDE

Car la peur du vide ne se manifeste pas uniquement dans nos habitudes de consommation. Elle se manifeste, avec la même violence, dans notre rapport à la pensée.

Face à l'angoisse du vide, le réflexe collectif est d'ériger ce que nous nommons l'armure de la certitude. Nous nous saturons d'informations, de convictions, de positions non pas pour comprendre le monde, mais pour nous protéger de l'incertitude qu'il nous inspire. L'espace médiatique contemporain témoigne de cette dynamique défensive : chaque débat devient une arène, chaque désaccord une menace, chaque nuance une faiblesse.

On parle beaucoup, aujourd'hui, de développer l'esprit critique. L'injonction est partout : à l'école, dans les médias, dans le discours politique. Mais la question que pose ce projet est plus inconfortable : un esprit critique qui ne s'applique pas à lui-même est-il autre chose qu'une sophistication de plus ? Toute idée, nous le savons, peut être présentée de façon à la rendre en apparence irréfutable. La rhétorique est un art ancien. L'intelligence artificielle, aujourd'hui, peut le pratiquer avec une virtuosité inédite. Dès lors, l'esprit critique sans auto-observation devient un instrument de plus au service de l'armure — il nous permet de nous sentir « lucides » tout en restant fermés.

Horror Vacui avance donc cette hypothèse : l'esprit critique n'a de valeur réelle que si celui qui observe se reconnaît comme partie prenante de ce qu'il observe. Autrement dit : ce que j'observe se trouve interprété par moi, en fonction des filtres et des biais cognitifs inéluctables que nous portons tous. L'objectivité pure est un fantasme de plus — une variante savante de la peur du vide, où le sujet tente de s'extraire de l'équation pour ne pas avoir à se regarder lui-même.

La question de la posture doit donc précéder toute quête de vérité. Qu'importe la vérité scientifique d'un fait climatique si elle se heurte à un regard fermé ? Qu'importe la justesse d'un argument s'il est reçu par une psyché blindée par la peur ? Le projet propose ainsi de substituer à la tyrannie du Vrai/Faux la sagesse de l'Ouvert/Fermé. Non pas abandonner l'exigence de vérité, mais reconnaître que la vérité ne peut être entendue que par un regard en état de disponibilité.

LA NORMALISATION : QUAND LA PEUR DÉVORE LA

SINGULARITÉ

La peur du vide ne se contente pas de nous pousser à accumuler des objets et des certitudes. Elle nous pousse, avec la même logique compulsive, à normaliser, aseptiser et contrôler ce qui était à l'origine de notre singularité : la diversité des cultures, des regards, des modes d'être.

La pensée unique s'installe ainsi, non pas comme un projet délibéré, mais comme une conséquence organique de la peur. Car la différence est un vide : elle nous confronte à ce que nous ne comprenons pas, à ce qui échappe à nos catégories, à ce qui ne se laisse pas réduire à nos schémas familiers. Et face à ce vide-là aussi, le réflexe est le même : remplir. Normaliser. Rendre conforme. Éliminer ce qui dépasse.

Ainsi se dessine un paradoxe cruel : la même peur qui nous pousse à surconsommer nous pousse à nous engager dans des combats au nom de ce que nous jugeons vrai — des combats où la conviction tient lieu de cuirasse et où le désaccord est vécu comme une agression. Deux peurs qui s'affrontent en criant leurs vérités : voilà ce qu'est devenu, trop souvent, l'espace public.

L'ART COMME SEUIL

Si l'information rationnelle échoue à transformer les regards fermés, quel levier reste-t-il ? C'est ici que l'art révèle sa fonction irremplaçable. L'œuvre d'art, contrairement au rapport scientifique, ne s'adresse pas prioritairement à l'intellect. Elle contourne les défenses rationnelles pour travailler les affects — cette zone de vulnérabilité que l'armure de la certitude cherche précisément à protéger. L'art ne cherche pas à prouver le Vrai ; il provoque l'Ouvert. Il ne démontre pas ; il dispose.

Je conçois l'exposition comme un seuil : un dispositif spatial où le visiteur, s'il consent à lâcher ses certitudes, traverse quelque chose de lui-même. La scénographie ne décore pas — elle orchestre les conditions d'une rencontre intérieure. Elle dose les distances entre les œuvres, choisit les matériaux et les lumières, ménage les respirations du parcours pour placer le visiteur dans une disposition favorable non pas à l'apprentissage, mais à la transformation.

C'est une leçon que m'a enseignée la scénographie de cinéma, où chaque espace est d'abord une narration. Et c'est une leçon que confirme, chaque jour, le travail avec les artistes que j'accompagne : la transmutation du rebut en œuvre n'est pas un tour de force technique. C'est un acte existentiel. Face au matériau brisé, méprisé, destiné à l'oubli, l'artiste adopte la posture inverse de la peur : il regarde sans détourner les yeux. Il tolère l'incertitude. Il accueille le chaos initial comme un espace de potentiel. Et par le geste créateur, la matière morte renaît comme œuvre — la fin devient commencement, le déchet se fait précieux.

Cette alchimie nous enseigne que la valeur ne réside pas dans l'objet, mais dans le regard que l'on porte sur lui. Un regard fermé ne voit que du déchet. Un regard ouvert voit du potentiel. Transposée à l'échelle sociale, cette leçon est vertigineuse : ce n'est pas le monde qui doit

changer d'abord, c'est notre regard sur le monde.

LE DISPOSITIF SCÉNOGRAPHIQUE : UNE DRAMATURGIE DE L'ESPACE

L'expérience visiteur ne se limite pas à une déambulation ; elle s'impose comme une immersion totale, structurée par une scénographie qui transmute le lieu d'accueil en un paysage mental et narratif. Ce dispositif spatial n'est ni un décor ni une œuvre parmi celles des artistes invités. Il constitue le geste curatorial lui-même — la matérialisation spatiale de la thèse que le commissaire pose par écrit.

Harald Szeemann, en concevant *When Attitudes Become Form* (1969), avait établi que l'environnement d'exposition pouvait être une proposition intellectuelle autant qu'un contenant. *Horror Vacui* s'inscrit dans cette filiation : de même qu'un metteur en scène n'est pas un acteur qui joue avec les autres mais celui dont la vision organise l'ensemble, le commissaire-scénographe construit l'espace qui rend possible la rencontre entre les œuvres et le visiteur.

- **La Boutique d'électroménager** : L'installation s'élève tel un monolithe fragmenté : une procession silencieuse de seize à vingt réfrigérateurs évidés, dépouillés de leur fonction nourricière et de leur herméticité. Ces carcasses d'acier, autrefois totems du confort et de la sécurité domestique, deviennent les spectres immaculés de notre surconsommation. Ce mur de froid, monumental et implacable, sature le regard d'une absence vertigineuse, confrontant le visiteur à la vanité de ses propres remparts matériels.
- **Le Labyrinthe des barricades** : Le parcours se voit ciselé par l'intrusion de grilles métalliques, évoquant les barricades urbaines et l'esthétique du contrôle. Ce vocabulaire visuel, emprunté au chantier et à l'état d'urgence, guide le visiteur tout en sculptant une tension spatiale palpable. Les grilles ne se contentent pas de diriger le flux ; elles matérialisent nos résistances intérieures. Ce dédale transforme la marche en une quête initiatique, où traverser le chaos organisé devient la condition nécessaire pour accéder au sens.
- **Les portes de réfrigérateurs - cartels et porte-textes** : Les portes, détachées des carcasses, deviennent surfaces d'écriture. Installées aux murs ou intégrées aux cimaises, elles portent les textes de l'exposition — cartels, fragments de la démarche, citations des artistes. L'objet domestique, vidé de sa fonction première, se fait véhicule de pensée. Le geste est double : il nomme l'absence (la porte sans son appareil) et il la comble de sens (le texte qui s'y inscrit).
- **Modularité et respiration** : Pensée pour l'itinérance, cette architecture scénographique possède une intelligence organique : elle respire avec le lieu qui l'accueille. Sa modularité permet de redéfinir la géographie de chaque salle, ménageant des alcôves de recueillement pour les œuvres contemplatives et des zones de friction pour les pièces monumentales. Le dispositif s'efface alors pour devenir pur vecteur d'émotion, orchestrant, dans l'alternance du vide et du plein, la rencontre intime entre le regard et la

matière.

CORPUS ARTISTIQUE

Le corpus orchestre un dialogue entre des figures de l'art contemporain québécois et canadien, choisies pour leur capacité à habiter l'espace et à interroger la matière. L'exposition rassemble les propositions d'artistes sélectionnés par appel de dossiers, enrichies par la participation d'un artiste d'ancrage local pour chaque lieu d'itinérance.

Un volet patrimonial consacré à l'œuvre de Jordi Bonet (1932-1979) — dessins et encres inédits — assure la filiation entre la force brute du geste monumental et la tension contemporaine entre accumulation et dépouillement. Ce volet prend une dimension particulière dans le contexte de l'itinérance prévue pour 2029, année du 50e anniversaire du départ de l'artiste.

Le détail des démarches artistiques, des lectures croisées du commissaire et des modalités de sélection figure au *Dossier curatorial - Artistes, Sélection et Redevances*.

L'ANTIDOTE : DÉSAMORCER LA PEUR

Au terme de ce parcours, une question demeure : si la peur du vide verrouille le regard, qu'est-ce qui le déverrouille ? La réponse n'est ni morale ni spirituelle. Elle est physiologique.

Les neurosciences contemporaines ont identifié le mécanisme avec précision : lorsque l'amygdale — cette structure cérébrale qui traite la peur et les menaces perçues — est en état d'hyperactivation, elle réduit l'accès au cortex préfrontal, siège de la pensée nuancée, de la créativité, de la capacité à tolérer l'ambiguïté. Autrement dit : un cerveau en état de peur est littéralement incapable d'ouverture. Il classe, il trie, il rejette — il survit. Il ne regarde pas.

Or, les recherches en neuropsychologie ont également démontré que certains états — la perception esthétique, l'étonnement, la reconnaissance de ce qui nous est donné sans que nous l'ayons mérité — réduisent significativement l'activité de l'amygdale et rétablissent l'accès aux fonctions supérieures. Ce n'est pas un hasard si l'expérience artistique produit chez le visiteur un effet que le discours rationnel ne produit pas : elle emprunte un chemin neurologique différent. Elle ne s'adresse pas à la partie du cerveau qui défend. Elle s'adresse à celle qui accueille.

C'est exactement ce que ce projet cherche à produire : non pas un argument, mais un état. Le visiteur qui accepte de séjourner dans le vide — entre les réfrigérateurs désaffectés, face aux œuvres qui interrogent plutôt qu'elles ne répondent — ne reçoit pas une leçon. Il fait l'expérience d'un désamorçage. La peur du vide s'apaise, non pas parce qu'on lui a expliqué qu'elle devait s'apaiser, mais parce que le dispositif — l'espace, les œuvres, le parcours — a créé les conditions pour qu'elle puisse, momentanément, lâcher prise.

Lorsque l'on passe de la peur du manque à la tolérance du vide, la pulsion de remplissage

s'apaise. On cesse de vouloir combler compulsivement ; on apprend à habiter l'espace disponible. On découvre que le vide n'était pas un néant, mais un silence fécond. Et dans ce silence peut naître quelque chose comme une réconciliation avec le fait d'être vivant, ici et maintenant, au milieu de la matière.

Horror Vacui invite ainsi le visiteur à un déplacement radical : passer de consommateur anxieux — fermé sur sa peur du manque — à regardeur disponible — ouvert à ce que le monde, la matière et l'autre peuvent encore lui apprendre. Car l'art, ainsi compris, n'est pas un luxe. C'est un entraînement du regard. Et c'est dans l'exercice répété de ce regard que nous pourrions, collectivement, commencer à habiter le monde autrement.

MÉDIATION ET PUBLICS : DÉVELOPPER L'ESPRIT CRITIQUE INCARNÉ

La stratégie de médiation prolonge la philosophie du projet. Il ne s'agit pas d'instruire, mais d'éveiller : transformer la visite en une prise de regard partagée où l'intellect et l'émotion marchent de concert.

Les outils de médiation sont conçus pour offrir plusieurs niveaux de lecture : de l'analyse perceptuelle pour le visiteur averti à l'expérience sensorielle directe pour le néophyte. Pour les publics scolaires, l'exposition devient un laboratoire d'imaginaire qui contourne le discours moralisateur sur l'écologie pour privilégier l'ingéniosité créative : comment le déchet peut-il renaître en ressource ? C'est une leçon d'espoir où l'enfant apprend à voir le potentiel caché sous la surface des choses. Un dossier pédagogique, des pistes de réflexion pour les guides-animateurs et un protocole d'atelier créatif modulable sont mis à disposition de chaque lieu d'accueil.

Laurent Bonet

Commissaire d'exposition et scénographe

Fondation Jordi Bonet

659, Cardinal, Mont-Saint-Hilaire (QC) J3H 3Z4

514 972-3933 | laurent.bonet.fjb@gmail.com

fondationjordibonet.info

(Document mis à jour : février 2026 / Références et documentation complémentaire disponibles sur demande.)