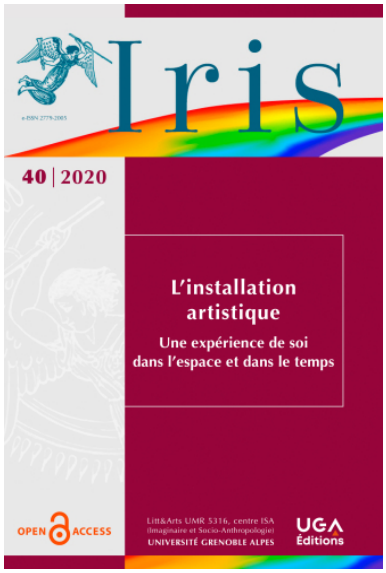


Iris
ISSN : 2779-2005
Éditeur : UGA Éditions

40 | 2020
L'installation artistique : une expérience de soi dans l'espace et dans le temps

Directeur de publication Fleur Vigneron

https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=222

Référence électronique
« L'installation artistique : une expérience de soi dans l'espace et dans le temps », *Iris* [En ligne], mis en ligne le 18 décembre 2020, consulté le 30 janvier 2026. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=222

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

ISBN : 978-2-37747-249-9

DOI : 10.35562/iris.222

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

INTRODUCTION

L'art de l'installation a plus de cinquante ans. Il a modifié notre rapport à l'art en sollicitant le corps tout entier, en démontrant sa sensibilité à l'espace, à l'environnement, aux êtres vivants avec lesquels il est en constante interaction. Cette publication, issue de journées d'études organisées par l'équipe interuniversitaire Langarts en 2017, analyse cette modification de la perception induite par les installations à travers des approches théoriques et des œuvres devenues classiques ou emblématiques, de Carl Andre, Dan Graham, Jean-Michel Sanejouand, Philippe Parréno, ainsi que l'influence de cette forme d'art sur la musique. Elle examine également sa réception en Asie, révélant où elle entre en résonance avec les représentations et pratiques asiatiques anciennes, souvent associées au spirituel. L'articulation corps/espace/imaginaire est le point commun des différentes installations. Ces installations révèlent le chiasme entre le corps individuel et l'espace extérieur dans la représentation intérieure de l'expérience. Les textes témoignent du processus par lequel le voyage physique du corps du spectateur dans un espace matériel — parfois invisible — et ses composantes structurelles se déroulent dans le temps, comme une succession de micro-expériences.

Cette publication ajoute à la littérature existante un niveau d'analyse théorique, expérientielle et transculturelle qui la rend pertinente pour des domaines connexes tels que la philosophie, la psychologie, les études sociales, les études asiatiques. Elle a pour ambition de favoriser la prise de conscience de la rencontre active qui caractérise toute expérience de vie.

SOMMAIRE

Fleur Vigneron
Éditorial

Philippe Walter
Hommage à Patrick Pajon (1955-2020)

Mythodologies. — Installations : approche théorique et représentations symboliques de soi

Directeur de publication Christine Vial-Kayser, Sylvie Coëllier et Patrick Otto

Sylvie Coëllier
L'*installation* : retour sur une histoire du terme, de ses modes d'apparition et de ses significations

Fabrice Métais
Faire l'expérience de l'autre : intersubjectivité, altérité et installation artistique

Frédéric Herbin
Les *Organisations d'espaces* de Jean-Michel Sanejouand ou l'installation *in situ* comme expérience du lieu

Marie-Laure Delaporte
Des installations proprioceptives de Dan Graham aux promenades « post-cinématographiques » de Jesper Just

Hiroshi Uemura
L'Art *in situ* ou le site comme art : un mode de réception japonaise de l'art contemporain

Jacques Amblard
Installations « musicales » (surtout après 2000) : des œuvres limites

Topiques. — Installations : diverses expériences de l'espace et de la méditation

Directeur de publication Christine Vial-Kayser, Sylvie Coëllier et Patrick Otto

Jérôme Dussuchalle
Approche de la sculpture de Carl Andre au regard d'une phénoménologie de l'espace et du lieu

Pascale Saarbach
Ann Hamilton : les conditions de l'attention

Charlotte Serrus
Des proximités rétives : *Kandors*

Hyeon-Suk Kim

Le sens du vide dans l'art de l'installation de Yasuaki Onishi

Hye-Jun Park
L'espace méditatif dans l'installation sonore de Kichul Kim

Jacline Moriceau
L'ikebana comme installation chez Sôfû Teshigahara et Hiroshi Teshigahara

Facettes

Gerald Unterberger
L'Arbre du Bœuf

Kôji Watanabe
Le chat dans *Kokon chomon-jû*

Comptes rendus

Laurence Doucet
Karin Ueltschi, *Mythologie des boiteux et du pied fabuleux – Œdipe, Jacob, Mélusine et C*^{ie}

Brigitte Charnier
Jean-Charles Berthet, *Merlin le fou. Essai d'archéologie et d'anthropologie*

Philippe Walter
Valéry Raydon, *Le Cortège du Graal. Du mythe celtique au roman arthurien*

Jean-Charles Berthet
Françoise Clier-Colombani et Martine Genevois (éds), *Patrimoine légendaire et culture populaire : le gai savoir de Claude Gaignebet*

Éditorial

Fleur Vigneron

DOI : 10.35562/iris.1136

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Quelques travaux de Patrick Pajon dans l'ordre chronologique

TEXTE

Remerciements
Les relecteurs sont restés dans l'anonymat tout le temps de la préparation de ce numéro, conformément à la politique scientifique de la revue qui évalue les contributions en double aveugle (avec auteurs et évaluateurs anonymes au moment du processus de relecture), mais au moment de la publication de ce numéro, il devient possible de les remercier. Mes remerciements vont à Marie-Agnès Cathiard (Université Grenoble Alpes), Estelle Doudet (Université de Lausanne), Claude Fintz (Université Grenoble Alpes) et Patrick Pajon (Université Grenoble Alpes).

1 Le numéro 40 d'*Iris* se voit largement consacré aux installations artistiques, à la fois dans une perspective de réflexion théorique, donc dans la partie « Mythodologies », et comme thème décliné selon diverses approches, relevant alors de la section « Topiques », le tout sous la direction de Christine Vial-Kayser, Sylvie Coëllier et Patrick Otto. Les six premières contributions permettent de retracer l'histoire de l'installation artistique, d'appréhender les notions d'expérience de l'autre, d'expérience du lieu, l'emploi majeur de l'audiovisuel dans son rapport à l'espace et à la perception du visiteur, de percevoir un site dans sa valeur artistique — trait caractéristique de la culture japonaise —, et d'aller jusqu'à la limite du sujet en envisageant le domaine musical. Les six contributions de la partie « Topiques » proposent de suivre plus particulièrement certains artistes : Carl Andre, Ann Hamilton, Mike Kelley (*Kandors*), Yasuaki Onishi, Kichul Kim, Sôfû Teshigahara et Hiroshi Teshigahara. Le

lecteur pourra se faire une idée rapide du propos de chacun grâce aux résumés des articles en français (ainsi qu'en anglais).

2 La section « Facettes », quant à elle, met l'arbre et les animaux au premier plan. En effet, Gerald Unterberger nous livre une belle analyse du conte type ATU 511 *L'Arbre du bœuf*. On y retrouve l'arbre comme axe du monde assurant un lien entre la terre et le ciel ; plus précisément, l'arbre naît du bœuf lui-même, aspect qui rejoint les anciennes cosmogonies. Enfin, avec la collaboration de Tomomi Yoshino et d'Olivier Lorrillard, Kôji Watanabe nous propose un document sur les chats, en traduisant du japonais trois anecdotes du *Kokon chomon-jû*, recueil de contes du XIIIe siècle compilé par Tachibana no Narisue. L'image du chat y est nettement plus négative que ce que les lecteurs francophones ont pu lire sous la plume d'auteurs japonais des XIe et XIIe siècles déjà traduits en français.

3 Le numéro 40 se clôt sur les habituelles recensions, avec les ouvrages de Karin Ueltschi, Jean-Charles Berthet, Valéry Raydon, et, à la toute fin, un compte rendu de mélanges en l'honneur de Claude Gaignebet dans lequel on trouvera aussi la liste des publications du grand folkloriste et mythologue.

4 Malheureusement, la disparition brutale, au début de l'été, de Patrick Pajon, membre du comité de lecture d'*Iris* depuis 2010, assombrit le ciel de cette année 2020 et je tiens à saluer sa mémoire. Patrick Pajon était maître de conférences en sciences de la communication à l'Université Grenoble Alpes. Ses recherches portaient sur les imaginaires des sciences, des techniques et du corps, explorant notamment la représentation du cerveau que les contemporains imaginent comme organe central de l'individu, alors qu'à d'autres époques plus lointaines, le cœur avait pu jouer ce rôle. Il s'intéressait également aux questions de l'anthropotechnie et du transhumanisme. Comme chaque nouveauté suscitait sa curiosité, il s'était penché sur les technologies numériques, sur ce qu'elles impliquent en termes d'image et dans notre environnement. Il était de ces éclaireurs qui aident à penser le monde d'aujourd'hui. S'il ne portait pas les couleurs de l'arc-en-ciel d'Iris sur lui — car constamment habillé de noir —, il avait l'enthousiasme multicolore : toujours prêt à assumer sa tâche au sein du comité de lecture et apte, vu le large spectre de ses recherches, à relire nombre d'articles. Capable de s'ouvrir à la pensée

d'autrui pour réellement comprendre le texte de l'autre, exigeant et pointu dans sa tâche de lecteur, ses fiches sur les contributions à paraître dans la revue témoignaient d'un sens critique à la fois bienveillant et percutant. Ci-dessous, on trouvera une bibliographie non exhaustive des travaux de Patrick Pajon, avec notamment la possibilité de lire ou relire plusieurs de ses articles en ligne. Enfin, cet éditorial est suivi d'un hommage à Patrick Pajon par Philippe Walter, ancien directeur du CRI (Centre de recherche sur l'imaginaire), équipe de recherche à laquelle Patrick Pajon a longtemps appartenu, avant qu'elle ne change d'appellation pour ISA (Imaginaire et Socio-Anthropologie). Cher Patrick, *Iris* te salue et te dit merci !



Quelques travaux de Patrick Pajon dans l'ordre chronologique

1985, avec Miège Bernard & Salaün Jean-Michel, « À médias nouveaux, questions nouvelles », *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, nº 14, *Industries culturelles*, p. 45-82. Disponible sur <https://doi.org/10.3406/reso.1985.1189>.

1989, « Le vidéotex comme industrie culturelle », *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, nº 37, *Dix ans de Vidéotex*, p. 99-110.

Disponible sur <https://doi.org/10.3406/reso.1989.1338>.

1990, avec Salaün Jean-Michel, « Le public au bout du fil : le paradoxe de base », *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, nº 39, *L'Invention du spectateur*, p. 57-76. Disponible sur <https://doi.org/10.3406/reso.1990.1738>.

1995, « Main basse sur les médias en France », *Le Monde diplomatique*, mars 1995, p. 24. Disponible sur <www.monde-diplomatique.fr/1995/03/PAJON/6257>.

2005, avec Félix Pierre-Laurent, « La construction de l'identité d'un laboratoire d'innovation. Une perspective narrative », *Revue française de gestion*, 2005/6, nº 159, p. 303-325. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2005-6-page-303.htm>.

2008, « La communication des nanotechnologies : un bricolage culturel », *Alliage*, nº 62, avril 2008, p. 122-103. Disponible sur <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3443> [mis en ligne le 31 juillet 2012].

2010, « Ailleurs commence ici : remarques sur l'identité à Cyberpolis », dans M. Montoro (dir.), *Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui*, New York / Baltimore / Bern, Peter Lang, p. 77-98.

2010, « Le corps super flux », dans V. Adam et A. Caiozzo (dir.), *La Fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, Éditions de la MSH-Alpes, p. 377-391. Disponible sur l'Ouvroir de Litt&Arts : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/276-le-corps-super-flux>.

2012, « Cybersphère et industries anthropotechniques : quelques exemples et questions », dans J.-P. Pierron et M.-H. Pariseau (dir.), *Repenser la nature. Dialogue philosophique, Europe, Asie, Amériques*, Québec, Presse de l'Université Laval, p. 377-391. Disponible sur l'Ouvroir de Litt&Arts : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/266-cybersphere-et-industries-anthropotechniques-quelques-exemples-et-questions>.

2012, « Nexus imaginaires, production des illusions et cyborgie douce », *Cahiers Echinox*, vol. 23, p. 31-40. Disponible sur l'Ouvroir de Litt&Arts : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/re-

serve/268-nexus-imaginaires-production-des-illusions-et-cyborgie-douce>.

2013, « De la co-naissance à l'in-formation, quand "l'intelligence" vient aux miroirs », dans C. Fintz (dir.), *Le Miroir, une médiation. Entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, p. 311-320.

2014, *Les Imaginaires du cerveau*, dir. P. Pajon et M.-A. Cathiard, Fernelmont, EME & InterCommunications, coll. « Transversales philosophiques » [introduction avec M.-A. Cathiard et article « Drogues et imaginaire du cerveau : une brève histoire », p. 181-201].

2015, *Les Imaginaires du cerveau (deux)*, dir. P. Pajon et M.-A. Cathiard, *Iris*, n° 36.

2019, Intervention dans le séminaire ISA (Imaginaire et Socio-Anthropologie) de Grenoble : « "Villes intelligentes" : les imaginaires des "nouveaux mondes" ». Présentation de la séance disponible sur <https://aacri.hypotheses.org/407>.

2020, « Des prothèses et des mondes », partie I, chapitre 2 dans V. Gourinat, P.-F. Groud et N. Jarrassé (dir.), *Corps et Prothèses*, Grenoble, PUG, coll. « Handicap, vieillissement, société ».

AUTEUR

Fleur Vigneron
Université Grenoble Alpes
IDREF : https://www.idref.fr/068972733
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/fleur-vigneron
ISNI : http://www.isni.org/000000011662430X
BNF : https://data.bnf.fr/fr/14450830

Hommage à Patrick Pajon (1955-2020)

Philippe Walter

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

TEXTE

1 Au seuil de sa retraite, Patrick Pajon a quitté cette terre sans que rien ne laissât présager une aussi brutale et déchirante disparition. Il n'aura même pas eu droit à un *otium* paisible dans son havre nîmois qu'il aimait tant. Il est arrivé au CRI pratiquement dès que j'en ai pris la direction en 1999. Il n'y est pas venu avec un projet de carrière et de promotion personnelle bien arrêté, ni pour y imposer ses idées aux autres. Il y est venu parce qu'il voulait vivre pleinement sa vie de chercheur avec des envies d'innovation, de dialogue et de création au sein d'un groupe qu'il sentait ouvert et partageux. Selon la phrase célèbre, il n'est pas venu au CRI en attendant ce que le CRI pouvait lui apporter mais plutôt parce qu'il pensait apporter du nouveau au CRI. Et du nouveau, il en a apporté ! C'étaient moins des thématiques à l'emporte-pièce qu'une vision novatrice sur l'intérêt stratégique de l'imaginaire dans cette société de l'innovation permanente où nous sommes entrés depuis plusieurs décennies. Il a été l'ouvrier discret mais efficace d'une connexion heureuse entre le CRI et de grandes entreprises (Chanel, Renault en particulier) mais aussi avec le pôle scientifique grenoblois des nanotechnologies (Minatec). Diplomate et réaliste, avec mon soutien total, il a su œuvrer efficacement à la mise en œuvre de contrats doctoraux financés par lesdites entreprises, suscitant l'intérêt pour nos travaux en interne ; ceux-ci trouvaient ainsi à s'enrichir de partenariats inhabituels pour une équipe composée majoritairement de « littéraires ». Il a suscité des séminaires et des conférences où un sang neuf venait irriguer les cervelles et stimuler les idées nouvelles.

2 Il n'y avait pas de chercheur plus désintéressé que Patrick. Malgré mon amicale pression, il a toujours repoussé un éventuel projet d'habilitation (HDR) pour devenir professeur. Cela lui importait bien moins que d'aider des étudiants à valoriser professionnellement leur

réflexion critique sur l'imaginaire en vue de leur future insertion professionnelle. Patrick pensait, comme moi, que le temps perdu pour soi est du temps offert aux autres, c'est donc du temps multiplié. En bon professionnel, il a toujours été de bon conseil et sa parfaite connaissance du monde de l'entreprise (d'où il venait) a été un atout de premier ordre pour le CRI « new look » auquel nous aspirions. Bien sûr, il a éclairé de ses avis notre conseil de laboratoire dont il fit partie pendant plusieurs mandats ; calme et posé, il nous aidait à défricher des pistes de travail prometteuses et pleines d'avenir. Il nous a aidés à faire « bouger les lignes » en matière de recherches littéraires et anthropologiques, en toute indépendance d'esprit et de mouvement.

3 Évidemment, tout cela bousculait passablement les habitudes d'une université alors ghettoïsée sur le campus grenoblois. À l'époque de la défunte Université Stendhal, Patrick fut très froissé que les hautes instances décrètent qu'il n'avait pas sa place au CRI mais dans une équipe de sa discipline d'origine : les sciences de la communication. Nous souffrions presque quotidiennement de cet ostracisme qui se traduisait concrètement par des menaces de rétorsion ciblée sur les postes d'enseignant-chercheur et sur les promotions pour les chercheurs réfractaires aux parcours et révérences obligées. Par exemple, les instances d'évaluation (l'AERES de l'époque) dûment chapitrées voyaient d'un mauvais œil cette équipe pluridisciplinaire de lettres et sciences humaines (regroupant des représentants des quatre UFR de l'Université) et qui bousculait le petit entre-soi des mandarins locaux ou parisiens. C'est dire la somme de préjugés qu'il nous fallut affronter pour garder au CRI son indépendance d'esprit et son espace de liberté chèrement acquis (au sein même de la mouvance des CRI, travaillaient des forces sectaires travaillant à notre musellement). Combien ridicules apparaissent aujourd'hui ces anathèmes de circonstance, au moment où nos options pluridisciplinaires, jugées jadis incompatibles, sont devenues une norme dans l'université réunifiée de Grenoble Alpes ! Les instances locales ont été très satisfaites d'utiliser la réputation internationale du CRI comme une vitrine pour leur ravalement de façade contraint et forcé, avant de faire quasiment disparaître le sigle de l'imaginaire du nouvel organigramme.

4 Fidèle à nos côtés, Patrick a toujours été lucide sur ce que nous pouvions (et nous devions) faire afin que les lettres et sciences humaines restent « humanistes » dans le monde d'aujourd'hui et non pas passéistes ou ringardes. Nous garderons de lui le souvenir d'un collègue attachant et volontaire, dévoué et sincère, amical et courageux.

AUTEUR

Philippe Walter
Directeur (1999-2013) du CRI EA 610
IDREF : https://www.idref.fr/028302893
ISNI : http://www.isni.org/0000000121476911
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12016640

Mythodologies. — Installations : approche théorique et représentations symboliques de soi

L'*installation* : retour sur une histoire du terme, de ses modes d'apparition et de ses significations

Installation: *Looking Back over a History of the Term, Its Modes of Appearance and Its Meanings*

Sylvie Coëllier

DOI : 10.35562/iris.1139

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Le Musée de l'Installation
Histoire et théorie
Installation – Exposition – Participation
Conclusion

TEXTE

1 Pour introduire cette publication issue de trois journées d'étude organisées à Paris, Rennes et Marseille et au cours desquelles l'installation était saisie sous l'angle de son expérience phénoménologique et cognitive, j'aimerais interroger l'histoire du terme et de son usage dans le champ artistique. Mon but n'est pas d'en établir la chronologie ni d'en extraire une catégorisation plus ou moins étroite, mais de saisir à travers son émergence et sa diffusion dans le vocabulaire de l'art les contextes qui éclaireront plusieurs enjeux de cette pratique artistique si importante aujourd'hui.

2 Ce terme d'installation est devenu d'un usage si courant qu'il est pour beaucoup presque synonyme d'art contemporain, et qu'une définition en est à peine utile. Nous retiendrons celle de Bénédicte Ramade pour l'*Encyclopedia Universalis* : « L'installation est un art à l'identité trouble, qui se nourrit de tous les autres médiums, de la vidéo à la sculpture, du son à la lumière, et plus rarement de la peinture. Entre genre et médium, elle offre principalement un domaine d'extension

de prédilection à la sculpture, à travers des ensembles mis en scène, des situations créées de toutes pièces par les artistes » (Ramade, consulté le 8/08/2019). Fondamentalement, l'installation ne répond donc pas à un format aisé à accrocher, à transporter ou à conserver en l'état. Une installation doit être installée et désinstallée. Si les pratiques artistiques antérieures qui ont dominé pendant des siècles n'ont pas disparu, l'ampleur prise par ce mode montre que quelque chose s'est passé, progressivement et cependant rapidement, affectant notre approche perceptuelle, nos conceptions du temps et du rapport aux choses, notre imaginaire. C'est ce phénomène que les analyses de formes particulières d'installations interrogeront dans cette publication.

Le Musée de l'Installation

3 À quel moment le mot *installation* entre-t-il dans le vocabulaire de l'art ? À quel moment n'est-il plus lié en premier niveau de signification à l'investiture de quelqu'un, à l'emménagement dans un logement, à l'aménagement d'une cuisine moderne, à un montage électrique ? Il faut à une forme artistique un temps d'émergence avant qu'elle devienne assez commune pour être nommée. Il faut plus de temps encore pour que le nom entre dans l'usage et l'histoire. L'introduction du mot *installation* dans les textes artistiques, en français, est encore difficile à cerner. Son étude est ouverte. Toutefois le moment de sa diffusion dans le monde de l'art occidental est plus aisé à déterminer.

4 En 1990, à Londres, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, et Michael Petry fondent le Museum of Installation (MoI), une structure non marchande qui va durer quinze ans. Cet espace est créé grâce à l'énergie des trois membres fondateurs, des artistes décidant de devenir organisateurs d'expositions, « curateurs ». Si ce dernier mot est usuel en anglais, il faut noter que la fonction qu'il représente — celle d'un commissaire d'exposition le plus souvent nomade (contrairement au conservateur institutionnel), et dont le rôle peut être tenu par un artiste, un critique ou un historien — se développe de façon concomitante au développement de l'installation. D'ailleurs ce « musée » n'en est pas un au sens conservatoire du terme (pas de réserves), il ne reçoit pas de subventions, il fonctionne par mécénat

sur projets et avec l'aide des artistes exposés (Preece, 2001). Dans un entretien réalisé en 2008, Nicolas de Oliveira rappelle : « En 1989, tout le monde niait qu'il pût y avoir quelque chose comme "l'installation". Nous avons voulu légitimer et entériner ce nom — et lui donner une certaine crédibilité en le couplant au mot "musée" ». Un premier catalogue intitulé *Installations*, *Assemblages*, *Drawings* (de Oliveira et coll., 1993) est bientôt publié et, en 1993, le numéro 30 de la belle revue anglaise *Art and Design* est dédié aux trois fondateurs et à leur lieu sous le titre *Profile*: *Installation art*. L'année suivante, en 1994, les trois artistes publient *Installation Art* chez Thames & Hudson, et le livre est aussitôt publié également aux États-Unis (de Oliveira et coll., 1994). Un critique d'*Artforum*, Michael Archer, se joint à eux pour tenter une conceptualisation, ou du moins une typologie de l'installation parmi les très nombreux exemples offerts par le livre. L'ouvrage est toutefois avant tout une présentation iconographique de 269 œuvres, l'index témoignant des quelques 1 700 expositions des décennies précédentes. Les œuvres sont classées en quatre groupes, l'un concerne les sites, un autre les media (vidéo), le musée occupe une troisième catégorie et la relation à l'architecture la quatrième. Le succès rapide du livre en Angleterre et aux États-Unis démontre combien celui-ci arrive à point nommé. Il est traduit en français et publié en 1997 sous le titre : *Installations : l'art en situation* (de Oliveira et coll., 1997). Les mêmes auteurs font une suite en 2003, *Installation art in the new millenium* (de Oliveira et coll., 2003), traduite en *Installations II. L'empire des sens* (de Oliveira et coll., 2004).

5 Le mot *installation* est un terme courant en français, il ne pose aucun problème de traduction, au point qu'il pourrait être issu de notre langue. Mais étant donné l'importance grandissante de l'anglais dans le langage de l'art, il est plus que probable que la diffusion française du mot est passée par les fondateurs du MoI. *To install* et *installation* sont certainement liés depuis longtemps à l'usage technique du vocabulaire des artistes et des commissaires. En anglais on *installe* une exposition, tandis qu'on la *monte* en français. *Montage*, *assemblage*, *installation* sont des mots qui expriment des actions correspondant à l'accrochage des œuvres et à leurs relations soumises au temps d'une exposition. Ce sens persiste dans l'*installation* en tant qu'œuvre singulière. « C'est une activité

essentiellement temporaire ou éphémère », spécifie Nicolas de Oliveira (Preece, 2001).

6 Parallèlement à l'émergence de l'installation, l'exposition en tant que pratique spécifique grandit en importance et, partant, le rôle du commissaire, dont la figure emblématique demeure aujourd'hui encore Harald Szeemann. Il est notable à cet égard que les deux événements qui ont fait de Szeemann une figure internationale, « Quand les attitudes deviennent formes » (1969) et la « Documenta V » (1972), ont donné une visibilité sans précédent à la première vague d'installations (aux premières « extensions » de la sculpture). À la même époque, l'exposition se transformait en un champ théorique et d'expérimentations au fur et à mesure que les modalités traditionnelles de la peinture et de la sculpture étaient analysées, questionnées, critiquées, remplacées par des propositions nouvelles aux noms aussi divers que *land art*, *earthworks*, *process*, *art conceptuel*, etc.

7 Si nous revenons au mot *installation*, il semble donc assez clair que sa diffusion doive beaucoup à la belle intuition des trois instigateurs du MoI, au succès de leur ouvrage qui mettait un nom, précis quoique doté d'une certaine souplesse, sur une pratique qui était un fait déjà établi. Ils entérinaient une mutation physique de la création répondant à une approche mentale et imaginaire du monde en modification. Il fallut malgré tout un peu de temps pour que le mot s'« installe » : le livre de Michael Archer, *L'Art depuis 1960* (Archer, 1997), publié en anglais en 1997 (mais dont l'écriture est peut-être antérieure à *Installation Art*), utilise encore rarement le terme. Pourtant le mot *installation* ne surgit pas vraiment comme une pure invention en 1990. Julie H. Reiss, auteure de l'une des premières histoires de l'installation (Reiss, 1999), répertorie les occurrences du mot à usage d'œuvre dans *The Art Index* aux États-Unis (*ibid.*, p. xii). Elle note qu'il apparaît dans le volume 27 qui va de novembre 1978 à octobre 1979, mais précise qu'il est systématiquement renvoyé à « *environment* », et ce, jusqu'en novembre 1993. En français, s'il est difficile de saisir son émergence, il apparaît bien avant les années 1990. Ainsi une petite publication, issue à l'occasion d'une des premières manifestations du Crédac, le prix annuel d'art monumental de la ville d'Ivry-sur-Seine de 1981, contient un texte sur le lauréat, Jean Clareboudt, dont le titre est *Suspens*, *installation*,

sculptures, dessins. Ce texte, de Raoul-Jean Moulin (Moulin, 1981), montre bien combien l'articulation verbale de ces propositions artistiques demeure alors complexe à expliquer au public :

> Jean Clareboudt est du nombre de ces artistes d'aujourd'hui qui se servent des moyens de la peinture et de la sculpture selon des normes non traditionnelles. L'œuvre — ou plutôt son dispositif — procède d'une étude qui n'est pas son ébauche, mais l'approche graphique de ses tendances, la simulation de ses virtualités. Elle emprunte aux pratiques de peindre et de sculpter pour construire un système de formes, qui tient du modèle exploratoire, de l'assemblage, de l'installation de ses diverses composantes dans l'espace. Pour atteindre au monumental, elle s'élabore en prise sur le milieu naturel ou urbain, et se développe sur le principe de l'environnement.

8 Le mot *installation*, qui semble provenir ici d'une recherche de vocabulaire explicatif plutôt que consigné par le langage de l'art, est donc ce qui résout l'union de plusieurs modes. Il s'associe à *assemblage*, *dispositif* et *environnement*, ce dernier terme étant rapporté à un « principe » : il est déjà entériné par le vocabulaire de l'art. D'autre part, en 1987, Catherine Millet, dans son livre *L'Art contemporain en France* (Millet, 1987) qui faisait enfin le point sur les développements récents de l'art, l'utilise peu, mais en fait le titre d'un chapitre, ce qui est bien l'indice d'une utilisation grandissante antérieure au MoI. L'auteure nous donne des indices assez précis d'un moment de transformations :

> « L'éclectisme des installations »
> Éclectisme joyeux des expositions dans les années quatre-vingt. On ne prétend plus que la peinture est morte mais on fait de la peinture en y assimilant la réflexion de l'art conceptuel, la dramaturgie des installations et des performances, toutes sortes de matériaux inédits et quantité de mythes, individuels et collectifs. Cette boulimie m'avait beaucoup frappée lorsque j'avais, en 1981, choisi les artistes d'une exposition internationale présentée à l'ARC. (Millet, 1987, p. 249)

9 Un peu plus loin, Catherine Millet donne un autre indice temporel d'un changement de modalités artistiques : « Une exposition a enregistré la mutation de la peinture et de la sculpture en "installations" : *Leçons de choses*, d'abord présentée à la Kunsthalle de

Berne […] puis à l'Arc sous le titre *Truc et troc*. » (Millet, 1987, p. 255) De son côté Michael Archer, dans son livre *L'Art depuis 1960*, suggère, lui aussi, une date, mais un peu plus tardive :

> [Les] deux décès [de Beuys et Warhol (1986 et 1987)] coïncidaient avec un changement de contexte et de perception, changement dû à l'assimilation des leçons d'un quart de siècle de recherches et d'expérimentations. La popularité de l'art de l'installation, la maturité de l'art vidéo, les nouvelles stratégies de l'art public [oppression, racisme, sexualité] s'exprimèrent [alors] au travers d'expositions majeures. (Archer, 1997, p. 184)

10 Michael Archer décrit à cet effet plusieurs expositions, dont *Magiciens de la terre*, organisée comme *Leçons de choses* par Jean-Hubert Martin. Il estime que les artistes des années 1960-1970, inventeurs de l'installation, voient la diffusion de ce mode s'opérer au cours de la deuxième moitié des années 1980. Nous pouvons en déduire que le terme d'*installation* entre dans le vocabulaire artistique à mesure que les formes qui semblaient être d'avant-garde se font plus familières. Pourtant ce qui est assez frappant, rétrospectivement, c'est que la période des années 1980 dans son ensemble se caractérise au contraire par le retour massif de la « peinture-peinture » (la « transavangarde » défendue par Achille Bonito-Oliva, les « néo-expressionnistes », le « néo-géo ») et un retour du modelage, du bronze et de la taille directe en sculpture (Barry Flanagan, Tony Cragg, Baselitz, Balkenhol…). Il est vrai que les grandes expositions continuent de montrer les artistes de la génération précédente devenus célèbres avec des propositions qui conservaient souvent leurs dénominations très diversifiées : *in situ*, Arte povera, *antiform*, etc. Ainsi, autour de la décennie 1980 (à peu près), les formes traditionnelles firent de la résistance ; elles perdurent aujourd'hui dans une cohabitation plus simple avec les installations. Cependant, dans les années 1980, l'interaction entre les pratiques, provenant de changements profonds de la société contemporaine, continua de s'étendre et fit bientôt passer l'installation de la périphérie au centre. En 1990, les trois fondateurs du MoI trouvaient dans ce mode si diversifié, si « éclectique », suffisamment de liens communs pour jouer l'institutionnalisation par

le mot « musée ». En 2008, Nicolas de Oliveira peut ainsi résumer la situation dans un entretien :

> *After all, one of the key aims of installation art was to demonstrate the blending of disciplines, to the point where disciplines per se would become meaningless as a way of providing a discourse or a way of judging a work. The field is now divided between those who believe that disciplines are of little importance and those who assert that installation itself has shown all the correct hallmarks of just such a discipline and is now able to stand alongside painting, sculpture, and photography. MoI has fulfilled the first part of its remit, to help elevate installation from the periphery to the mainstream.* (Preece, 2008)

Histoire et théorie

11 Les fondateurs du Musée de l'Installation questionnaient entre autres les possibilités d'archivage de ces œuvres qui, soit se détérioraient avec le temps, soit étaient détruites à la fin d'une exposition, soit, encore, étaient réemballées en attendant une nouvelle présentation. Ils en firent le thème d'une exposition auquel les artistes répondirent de plusieurs manières, et notamment par des maquettes, des vidéos, des enregistrements audio, des protocoles. Mais c'est vraiment à la fin des années 1990 qu'une théorisation et une histoire de l'installation se mirent en place, notamment à travers trois ouvrages de chercheuses, toutes anglo-saxonnes. Le premier est le livre de Julie H. Reiss cité plus haut, *From margin to Center. The spaces of installation Art* publié au MIT en 1999. Viennent ensuite, en 2000, une réunion d'articles sous la direction d'Erika Suderburg, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (Suderburg, 2000). Puis l'ouvrage de Claire Bishop, à la fois grand public et précis, *Installation Art: A Critical History*, édité par la Tate Modern en 2005 (Bishop, 2005).

12 Julie H. Reiss, Erika Suderburg ou Claire Bishop s'accordent pour dire que l'installation a une histoire excédant de beaucoup en amont sa dénomination. La première installation serait l'espace *Proun* de Lazar Lissitzky réalisé à Berlin en 1923, cet ensemble de reliefs en continuum sur trois murs et pour lequel l'artiste désirait un mouvement de la part du spectateur. Kurt Schwitters est ensuite

nommé pour son *Merzbau*. Marcel Duchamp est convoqué pour deux organisations d'exposition : l'*Exposition internationale du surréalisme* en 1938, à la Galerie des Beaux-Arts à Paris, avec les sacs à charbon, le brasero, et à côté le lit de Salvador Dali. L'autre est l'exposition *First papers of Surrealism* de 1942, au Whitelaw Reid Mansion, 451 Madison Avenue, à New York. Ces historiennes suggèrent de plus que le ready-made est en soi une installation, puisque c'est le changement de contexte de l'objet choisi qui amène une perception autre de l'objet en question. Il est certain que le ready-made implique que l'on prenne en compte le caractère du lieu qu'il occupe. Par ailleurs, le changement de contexte d'un objet peut lui conférer un aspect insolite provoquant une vision rafraîchie ou troublante du monde (l'urinoir comme un Bouddha), sans mentionner le questionnement qu'il suscite sur le rôle et la nature de l'art. Mais il est dommage que ces chercheuses ne citent pas la photographie de l'atelier de Duchamp en 1918 à New York, montrant sa *Sculpture de voyage*, faite de bonnets de bain de caoutchouc accrochés les uns aux autres et tendus dans l'espace, et qui est clairement « une installation » au sens moderne. D'autant que c'est d'un geste analogue, mais en quelque sorte maximisé, que Duchamp barre l'espace le jour du vernissage des *First papers*, au moyen de ses « 16 miles of string » — en réalité seulement deux miles de cordon à bougie traversant la salle principale en tous sens et gênant l'accès aux tableaux —, déclarant en quelque sorte insuffisante ou obsolète la peinture (mais très provisoirement et sous couvert d'humour). Nous pouvons ajouter aux prémices de l'installation les recherches de Braque et de Picasso visibles sur deux photographies (Rubin, 1990, p. 25-35). L'une d'elles, prise dans l'atelier de Braque peu après le 18 février 1914, présente une sculpture de papier ou de carton : une sorte de montage installé dans l'angle d'un mur, et qui est, vraisemblablement, une maquette en volume réel destinée à aider le peintre à réfléchir sur les passages entre plans et profondeurs. L'autre photographie, de Picasso, est antérieure en date, mais peut-être postérieure aux essais de Braque. Elle montre l'ébauche, sur une grande toile, d'une figure assez abstraite et géométrique à laquelle est accroché un bras bricolé avec du papier journal et appuyé sur une véritable guitare, tandis qu'un autre avant-bras de papier « joue », accroché au manche (Rubin, 1990, p. 274-275). En bas à droite de la photographie se tient un véritable guéridon avec une bouteille et d'autres objets (peu distincts)

composant une nature morte. La photo, que l'on date du début de 1913, suggère que Picasso cherchait à faire intervenir l'espace avec des éléments réels dans ses compositions (ce qu'il fit avec sa *Guitare* de 1912, et plusieurs reliefs). Nous pouvons faire l'hypothèse que Vladimir Tatline a vu ce type d'arrangement, lui qui a forcé la porte de Picasso et qui, de retour en Russie, a fabriqué des contre-reliefs dont le plus célèbre fut « installé » dans l'angle de deux murs de son atelier, laissant l'espace interagir avec des matériaux aux formes abstraites. Toutes ces œuvres du début du XXe siècle n'ont pas été conservées comme des objets précieux. Elles indiquent des idées en procès et non la sacralisation d'une forme. Elles ont été archivées par la photographie. Elles modifient notre perception spatiale en se faisant les véhicules de la qualité environnante et sensible de l'espace, un espace que tout objet ou architecture module.

13 Après Schwitters et Duchamp, les trois historiennes s'accordent sur le rôle d'Allan Kaprow. Celui-ci reprend l'assemblage des objets, les mêle à l'espace et ajoute la participation du corps du spectateur : il invente le « happening » et instaure la notion d'« environnement ». Le succès des premiers happenings, de ses conférences et de son livre, *Assemblages, Environments, & Happenings* (Kaprow, 1966), ont popularisé ce terme d'*environnement* qui a largement prévalu dans la critique au moins jusqu'à la fin des années 1970. Julie H. Reiss a rencontré l'artiste et fait une nouvelle recherche sur le contexte des premiers happenings à New York. Lorsque en 1957-1958, Allan Kaprow réfléchit à une pratique dépassant la peinture, il se réfère à Jackson Pollock au centre de ses toiles entouré de sa peinture. Mais, note Julie H. Reiss, il suit aussi à cette époque les cours de John Cage à la New School for Social Research, et précise qu'il a lu attentivement *Dada Painters and poets*, une anthologie rassemblée par Motherwell en 1951, et qu'il s'est particulièrement attaché au texte de Schwitters et de ses collectes (Reiss, 1999, p. 6-7). Bien avant que *Assemblages, Environments, & Happenings* soit publié, son manuscrit avait été cité dans le catalogue de l'exposition *The Art of Assemblage*, organisée au Museum of modern Art de New York par William Seitz à l'automne 1961. Cela conduisit Allan Kaprow à préciser ses notions : on peut tourner autour d'un assemblage, tandis qu'il faut pénétrer dans un environnement. L'environnement suggère au sens de Kaprow un espace très plein, un contact étroit entre ce qui s'amoncelle dans

l'espace et le corps du participant. C'est ce que transmettent ses œuvres du début des années 1960. Mais l'environnement peut apparaître comme un espace immersif mettant le corps en contact ressenti avec l'espace lui-même : ainsi le *Vide* d'Yves Klein (de 1958) peut (ou doit) être envisagé comme un environnement.

14 Les trois historiennes de l'installation ont un biais anglo-saxon qui ne laisse pratiquement aucune place aux expérimentations de l'Amérique du Sud. Le champ d'étude de Julie H. Reiss ne prétend pas sortir du contexte américain. Lorsqu'elle choisit en couverture de son livre une sculpture dans l'espace de Herbert Ferber (largement inconnu en Europe), exposée au Whitney en 1961, elle ne mentionne pas les *Ambiante spaziale* de Lucio Fontana que l'œuvre de Ferber rappelle pourtant fortement (elle ne les connaît sans doute pas). Les *Ambiante spaziale* à la lumière noire sont des environnements immersifs (plus petits que l'œuvre de Ferber) créés dès 1949 dans une galerie de Milan. L'histoire critique de Claire Bishop ne rétablit rien à cet égard, puisque Lucio Fontana n'est cité que pour un *Cubo di specchi* de 1975… Venant d'Argentine, Fontana est pourtant représentatif de l'intérêt pour l'espace que tant d'artistes du XXe siècle ont partagé à la suite des constructivistes, de Moholy Nagy, du Bauhaus. Claire Bishop mentionne plus heureusement les brésiliens Lygia Clark et Helio Oiticica, mais ce dernier n'est pas annoncé comme l'un des initiateurs, bien que la maquette de son *Grande Nucleo* ait été conçue en 1960 comme un environnement de monochromes suspendus dans l'espace. En France, nous appellerions sculptures ou peintures la plupart des réalisations du groupe Espace, fondé en 1951, mais ce groupe est à la recherche « d'une collaboration effective des architectes, peintres, sculpteurs, plasticiens » (Manifeste du groupe Espace, 1951) reprenant la notion de synthèse des arts. Il serait intéressant à ce titre de saisir le rôle de ces artistes qui tracent le chemin du GRAV, lequel a aussi transformé ses expositions en espaces d'immersion du spectateur entre 1961 et 1967. L'importance de la notion d'espace dans l'histoire de la sculpture du XXe siècle est certainement l'un des facteurs essentiels de la transformation de sculptures-volumes pleins en installations. L'espace, ce « matériau » moderne de l'architecture qui pénètre la sculpture ou l'exalte, a dans les années 1950 quasi valeur de mythe. Rappelons ici les livres de Carola Giedion-Welcker : *Moderne Plastik:*

Elemente der Wirklichkeit ; *Masse und Auflockerung* et *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*, ce dernier datant de 1955.

15 Pour revenir à nouveau aux trois ouvrages des historiennes, ils s'accordent, et nous les suivrons à cet égard, sur le passage de la notion d'environnement à celle d'*in situ*. Daniel Buren a largement contribué à la théorisation de cette notion, qui mettait en crise l'encadrement sous-entendu dans lequel on regarde l'art : pendant les années 1960 les artistes questionnèrent de multiples façons le rôle du cadre en peinture et le piédestal de la sculpture. La suppression de ces éléments faisait communiquer les œuvres plus directement avec le corps du spectateur : celui-ci partage alors le même espace que l'œuvre. L'appréhension phénoménologique activant la relation entre le corps du spectateur (et non seulement son regard) et le volume simple est un point essentiel de la sculpture minimaliste. Daniel Buren fait remarquer que le cadre est seulement repoussé : c'est le musée lui-même, ses murs, ceux de la galerie, un cadre institutionnalisé mais que l'on occulte le plus souvent (Buren, 1965-1976, p. 169-173). En plaçant ses rayures sur des supports imprévus et des emplacements inhabituels, Daniel Buren fait des interventions qui déclarent ce qui se passe à côté de ses rayures, et à quoi elles renvoient par contraste ou par écho, le plus souvent de manière critique, comme lorsqu'il ferme, en octobre 1968, la galerie Apollinaire d'une tenture rayée, renvoyant ainsi le visiteur — non sans humour — à tout l'espace de la ville de Milan. Une œuvre *in situ* se présente comme un montage entre un lieu déterminé et choisi, ou encore imposé à l'artiste, et un ou plusieurs autres éléments artistiques fabriqués ou choisis par lui ou par elle. Le ou les éléments sont installés, le plus souvent provisoirement. Daniel Buren a démontré plus d'une fois combien l'*in situ* s'inscrivait dans une temporalité courte puisque c'est l'exposition temporaire des rayures qui fait ressortir tel aspect que l'on n'avait pas su regarder et que l'habitude émoussera. Pour prendre un autre exemple, l'empaquetage du Pont-Neuf par Christo en 1985 vaut avant toute autre interprétation par la transformation et la révélation poétique d'un site dont on gardera ensuite seulement le souvenir, tandis que son dénudement le révèle à nouveau jusqu'à ce que l'habitude en fasse oublier le charme.

16 Si nous souhaitons des définitions plus fines, nous devons noter que l'installation et l'*in situ* renvoient à des pratiques distinctes. « On ne devrait jamais oublier, écrit Boris Groÿs, que l'espace de l'installation est déplaçable. L'installation artistique n'est pas *site-specific* [l'anglais est devenu courant en regard de cette notion], elle peut être installée dans n'importe quel lieu et à n'importe quel moment. » (Groÿs, 2009) Les deux modes ont des propriétés et une genèse communes, et certainement, l'installation doit être adaptée aux lieux qu'elle vient habiter. Mais ce qu'on nomme *installation* après les années 1990 a pris en effet une autonomie relative du fait du nomadisme de sa conception. Elle quitte souvent l'espace public auquel l'*in situ* est très souvent attaché. L'installation entre ainsi dans le domaine économique partagé par la peinture, la sculpture, la photographie et le dessin.

Installation – Exposition – Participation

17 Il serait difficile de faire un florilège des meilleures installations réalisées entre 1990 et aujourd'hui. Je préfère conclure en évoquant un événement qui rassemble plusieurs des notions que j'ai tenté de faire émerger au cours de cette histoire. Cet événement n'est pas une installation, mais s'inscrit dans le changement qui fait de l'installation une pratique courante : il a un caractère inaugural à cet égard par une hybridité nouvelle plus étendue encore que les propositions des années 1960-1970.

18 Pendant l'été 1990, la galerie Air de Paris, alors à Nice, propose à trois jeunes diplômés d'Écoles d'art (Grenoble et la Villa Arson de Nice), Pierre Joseph, Philippe Parreno et Philippe Perrin, de faire une exposition, entre le 6 août et le 8 septembre. Elle s'intitule *Les Ateliers du Paradise* (le Paradise étant un club à Monaco où les artistes et galeristes aiment passer des soirées). L'accord qui se fait entre la galerie et ces jeunes artistes est de mettre l'espace de la galerie à leur disposition. Voici le descriptif de l'événement :

> Ni cinéma, ni théâtre, ni performance, *Les Ateliers du Paradise* inaugurent un nouveau genre que l'on découvrira cet été à Nice à la galerie Air de Paris… Trois artistes, Pierre Joseph, Philippe Parreno,

> Philippe Perrin s'y sont retrouvés pour y passer les vacances durant une période qui avoisine celle de l'exposition. Sous leur impulsion, la galerie est devenue un lieu d'habitation et de récréation dans lequel ils jouent leur vie et leurs fantasmes en « temps réel ». Pour cristalliser cette scène de 100 mètres carrés, les artistes ont (im)posé un décor à la mesure de leurs ambitions : jouets géants, œuvres d'art, confort technologique, mobilier luxueux ; c'est une aire de jeu pour « enfants gâtés » adultes. Un bataillon de services (médecins, professeurs de langues, de sport, psychiatre, cuisiniers…) réquisitionnés pour l'occasion sont autant de papas et de mamans… (Villa Arson, 2012)

19 Le mobilier comporte un banc de musculation, un vélo d'appartement, un divan conçu par Ron Arad, un téléviseur et un magnétoscope, une console de jeu vidéo, un ordinateur Macintosh, une imprimante, un réfrigérateur plein, une vidéothèque et une discothèque. Les œuvres sont : une affiche d'Helmut Newton, une autre de Bernard Joisten, des œuvres d'Angela Bulloch, de Louise Lawler… Il y a aussi un mur d'escalade de Philippe Parreno et un trampoline de Pierre Joseph. Les artistes s'installent dans le lieu. Leur présence est une partie de l'œuvre.

20 C'est donc un environnement, un espace de vie total conçu pour que les expériences soient renouvelées et intenses, en accord avec la phrase célèbre de Robert Filliou, demandant que l'art rende la vie plus intéressante que l'art. C'est un point de référence attesté par les galeristes 25 ans après :

> […] ce qui était important, c'était l'émergence de la notion de temps réel, en lien avec les questions du virtuel, des jeux vidéo, du tout début de l'intranet, des jeux de rôles, etc. Mais l'exposition se déroulait aussi bien à l'extérieur, dans les cafés du Cours Saleya ou sur la plage, la galerie n'avait pas d'heures d'ouverture, elle pouvait être soit ouverte, soit fermée […]. Nous étions proches de Fluxus et notre modèle était La Cédille qui sourit, la galerie que Robert Filliou avait ouverte, avec George Brecht à Villefranche-sur-Mer, dans les années 60, et qui fonctionnait avec un même esprit d'échange, d'accent mis sur le lien relationnel et sans aucune stratégie. (Bonnefous, 2015)

21 L'intervention peut donc déborder de son lieu et mettre l'accent sur les relations amicales et les échanges, amorçant le type d'expérience que Nicolas Bourriaud va synthétiser peu après sous la dénomination d'art relationnel. Si le contact avec les artistes est déterminant, l'installation est le mode qui s'adapte à cette intention énoncée de façon volontairement légère, ludique, sans le sérieux des manifestes. Notons surtout qu'un lieu, privé, constitue le noyau de l'événement, et qu'un temps annoncé en fabrique le cadre. Olivier Antoine, qui dirige la galerie voisine et amie *Art concept*, délivre ce commentaire : « En elle-même, l'exposition relevait plus du décor que de l'atelier vivant. » Mais progressivement la galerie s'est transformée en lieu de rencontres : « Malgré tout, on n'osait pas s'asseoir sur le Ron Arad, parce qu'il avait coûté 15 000 francs… » (Bonnefous, 2015)

22 Pour le vernissage les invités reçoivent un carton leur donnant le droit d'être « figurant ». Ils peuvent prendre un tee-shirt comportant le mot de leur choix pris dans une liste qui suggère des rôles à jouer. Le sous-titre de l'exposition et de sa temporalité est explicite : c'est « un film en temps réel ». Le visiteur accède symboliquement et par jeu à l'univers des médias filmiques dont il devient un constituant. Par ailleurs, le modèle du scénario et du film, avec des renvois d'images, des suggestions de narration, devient pour beaucoup de « curateurs » l'une des méthodes privilégiées pour concevoir une exposition (Glicenstein, 2009, p. 51). Il teinte l'imaginaire de l'installation exposée.

23 *Les Ateliers du Paradise* rassemblent en fait beaucoup des ambiguïtés que l'on peut assigner à l'installation. *Les Ateliers du Paradise* soulignent le « fun », la consommation, les relations entre amis volontiers exclusives (tels les réseaux sociaux), favorisant de petites communautés qui rétablissent une forme d'élitisme que l'installation prétend nier. Comme le dit encore Boris Groÿs en 2009, « l'installation est souvent vue aujourd'hui comme une forme qui permet à l'artiste de démocratiser son art, de prendre sa responsabilité publique, de commencer à agir au nom d'une certaine communauté ou même de la société tout entière. En ce sens, l'émergence de l'installation semble marquer la fin de l'autonomie et de la souveraineté moderniste » (Groÿs, 2009). Mais c'est en faisant entrer le public dans une installation, précise-t-il ensuite en substance, que l'on peut penser que l'artiste démocratise l'espace de

son art. En même temps, ajoute-t-il, c'est son espace privé, singulier, qu'il impose au public, c'est sa propre souveraineté qu'il soumet aux visiteurs, ce qui n'est pas sans impliquer une certaine violence. Nos démocraties n'agissent pas autrement. L'installation révèle en cela la dimension cachée de l'ordre démocratique (Groÿs, 2009). Symptomatiquement, *Les Ateliers du Paradise* proposent du divertissement, mais se déroulent dans une galerie, qui a son réseau de proches et qui est avant tout un espace privé. L'exposition, l'installation et l'espace de vie sont ici une seule et même chose : une utopie d'enfance et de régression. Mais il n'est pas de vacances gratuites, même si le but n'est pas mercantile. L'exposition en soi ne se vend pas, mais certains des objets qui la composent, les dessins qui la préfigurent, les photographies extraites ou dont on paie les droits d'auteur la financent. L'installation est difficile à collectionner, mais elle a ses produits dérivés et s'est imposée auprès des institutions qui en font affiche. La diffusion médiatique, au moyen d'images accompagnées d'un récit autorisé, réservée à un réseau, ou au contraire ouvert à la plus grande audience selon les stratégies marchandes, la sert : le développement de l'installation accompagne de façon troublante le déploiement d'Internet. Nicolas de Oliveira mentionne la force médiatique de l'installation qui a servi la diffusion de leur livre. Cela amène son revers, comme il le reconnaît également : « Je pense que l'augmentation du sensationnalisme dans le travail artistique courant provient de l'héritage de l'installation, de l'importance qu'elle a placée sur l'expérience accrue de l'œuvre par le spectateur. Le public aujourd'hui s'attend à participer et se sentir inclus ou immergé dans l'œuvre. » (Preece, 2008) Cette dimension, se sentir inclus dans l'œuvre, peut conduire à penser l'art en tant que divertissement de foire, mais l'immersion peut être aussi considérée comme une qualité sensible que n'offrira jamais un tableau. Car l'installation n'est pas réservée (ni même souvent destinée) au collectionneur : c'est le plus souvent dans ou avec une institution qu'elle est réalisée, un lieu où l'on se sent libre de circuler de façon quasi-gratuite. On l'expérimente souvent en compagnie d'autres visiteurs, et cela crée quelque chose d'une communauté, même si celle-ci n'est pas (encore) consciente d'elle-même, temporise Boris Groÿs. De son côté, Claire Bishop analyse la réception de l'installation en termes individuels, mais en lui conférant une qualité qui la distingue radicalement de la réception traditionnelle de l'art. Étant

dans le même espace que l'œuvre, le sujet regardant n'est plus dans la position de maîtrise et d'extraction de son propre corps comme lorsqu'il est devant une peinture ou une sculpture classique. Il n'est plus nécessairement le centre de la réception : il peut penser son propre décentrement, sa déstabilisation (Bishop, 2005, p. 128-133). Pour elle, l'installation est par excellence la forme correspondant au décentrement du sujet que le poststructuralisme (européen) a engagé au cours des années 1960 et 1970, et donc à son émancipation face aux politiques du pouvoir unilatérales.

Conclusion

24 Les questions du cadre, du socle, du mur, de l'architecture du musée, de la galerie, de l'introduction de l'espace, des objets, du mouvement, du son, de la place du corps, du langage, du vivant, de l'indice signifiant ou ambigu, des sciences, du virtuel, du « conceptualisme », ont forgé les installations. Elles témoignent de l'imaginaire d'un art dont rien ne saurait être exclu, et dont le mode jouerait sur l'interaction des éléments qu'il réunit. Parallèlement à l'installation est apparue la performance. Ces deux pratiques ont des caractéristiques communes : issues des premières avant-gardes, elles n'ont véritablement été élaborées qu'au cours des années 1960-1970, et elles ont alors pris des positions souvent radicales, critiques, politiques. Elles se sont développées de façon sous-jacente au modernisme, à sa volonté élitaire d'autonomie, jalousement défendue par le « cube blanc » qu'elles ne récusent cependant plus toujours.

25 Ces deux modes présentent depuis les années 1990 des manifestations moins politisées, ou défendant au mieux des « micropolitiques ». L'installation s'est développée en particulier pendant la décennie de l'art relationnel, complétant ainsi les aspirations des avant-gardes à mêler l'art et la vie, mais en refusant souvent le sérieux des manifestes qui les accompagnaient. Aujourd'hui, l'installation demeure difficile à vendre contrairement aux formes pratiques à conserver plus spéculatives. Il en est de même de la performance. Ce sont donc les deux pratiques au moyen desquelles les artistes peuvent élaborer le plus efficacement une critique du marché. Cependant, l'une et l'autre ont trouvé leur place dans la configuration d'ensemble du monde de l'art public et privé.

Elles ont leur ambiguïté puisqu'à la fois elles sont souvent très accessibles au grand public, mais servent volontiers d'affichage démocratique recouvrant des volontés quelquefois lourdement marchandes. L'installation produite par une institution est aussi le plus souvent l'occasion pour l'artiste de montrer le meilleur de ses capacités. Ce qu'il vendra ensuite n'en sera que le souvenir, la relique ou la parcellisation. Par ses possibilités infinies d'assemblages, et parce qu'elle utilise beaucoup l'objet reproduit, l'installation offre au marché de l'art une offre quasi-inépuisable, et en cela, qu'elle le veuille ou non, elle est une pratique qui correspond à l'approche mondialisée de l'économie planétaire, sa publicité culturelle. Paradoxalement, cette grande diversité tend, depuis les années 1990 qui ont vu se multiplier les biennales et les foires d'art, à en faire une pratique uniforme que l'on retrouve, devenue familière, sur tous les continents. Pourtant, disposée temporairement dans telle ou telle structure, elle propose au public, comme la performance, la présence physique de l'œuvre « en temps réel ». Dans une conjoncture historique qui étend à l'ensemble de la terre la puissance de l'économie par le biais d'une industrialisation combinée aux médias et qui sépare chaque individu des sources de production des objets, l'installation, par sa disposition provisoire et son adresse au corps entier, rétablit un *hic et nunc*, un moment d'expérience directe de la qualité d'un espace ou d'un agencement. Et si elle se partage, elle compense ou contrebalance l'afflux des images reproductibles que l'on convoque dans la solitude devant son écran. Elle fait vivre des communautés indéterminées dans son aura retrouvée d'œuvre d'art. Nous conclurons alors que les ambiguïtés de l'installation ne sont que celles de notre société, car, pour le dire à nouveau avec Boris Groÿs, « le but de l'art, après tout, n'est pas de changer les choses — les choses sont de toutes façons toujours en train de changer. La fonction de l'art, c'est plutôt de montrer, de rendre visible les réalités qui sont généralement occultées » (Groÿs, 2009).

BIBLIOGRAPHIE

Archer Michael, 1997, *L'Art depuis 1960*, traduit de l'anglais par A. Michel, Londres-Paris, Thames and Hudson.

Bishop Claire, 2005, *Installation art*: A *Critical History*, Londres, Tate Publishing.

Buren Daniel, 2000, « Fonctions du musée », dans *Les Écrits* (1965-1990), Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain, t. I : 1965-1976.

Giedion-Welcker Carola, 1937, *Moderne Plastik*: *Elemente der Wirklichkeit*; *Masse und Auflockerung*, Zürich, Girsberger.

Giedion-Welcker Carola, 1955, *Contemporary Sculpture*: *An Evolution in Volume and Space*, New York, G. Wittenborn.

Glicenstein Jérôme, 2009, *L'Art* : *une histoire d'exposition*, Paris, PUF.

Kaprow Allan, 1966, *Assemblages*, *Environments*, *& Happenings*, New York, Harry N. Abrams.

Millet Catherine, 1987, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion.

Moulin Raoul-Jean, s. d. [1981], « Suspens, installation, sculptures, dessins », *Jean Clareboudt, lauréat de la bourse d'art monumental de la Ville d'Ivry-sur-Seine*, [sans pagination].

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 1993, *Installation Art*, Londres, Academy Group Ltd, coll. « Art and Design », nº 30.

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 1994, *Installation Art*, Londres, Thames and Hudson, Washington, D.C. Smithsonian Institution Press.

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 1997, *Installations* : *l'art en situation*, Paris, Thames & Hudson.

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 2003, *Installation art in the new millennium*, Londres / Paris, Thames & Hudson.

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 2004, *Installations II. L'empire des sens*, Paris, Thames & Hudson.

Reiss Julie H., 1999, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Massachusetts, Londres, MIT Press.

Rubin William, 1990, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, traduit de l'anglais par J. Bouniot, Paris, Flammarion.

Suderburg Erika (éd.), 2000, *Space*, *Site*, *Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press.

Sources numériques

Bonnefous Florence & Mérino Edouard, 2015, « Air de Paris », 5 février 2015. Disponible sur <http://larepubliquedelart.com/air-de-paris/> [consulté le 12/01/2018].

Groïs Boris, 2009, « Politics of Installation », *e-flux* nº 2, janvier 2009. Revue en ligne <http://www.e-flux.com/journal/>.

Preece R. J., 2001, « Museum of Installation ». Disponible sur <https://www.artdesigncafe.com/museum-of-installation-london-2001> (article paru initialement dans *Sculpture magazine*, vol. 20, nº 2, mars 2001, p. 10-11) [consulté le 5/01/2018].

Preece R. J., 2008, « Museum of Installation: Interview with Nico de Oliveira & Nicola Oxley ». Disponible sur <https://www.artdesigncafe.com/museum-of-installation-nico-de-oliveira-nicola-oxley-2008> [consulté le 5/01/2018].

Ramade Bénédicte, « INSTALLATION », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/installation/> [consulté le 4/01/2018].

« Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours ». Disponible sur <http://performance-art.fr/fr/performance/ateliers-paradise> [consulté le 12/01/2018].

RÉSUMÉS

Français

Cet article est une étude sur l'apparition et la fortune critique du terme *installation* dans le vocabulaire de l'art contemporain. À travers la brève histoire de la diffusion de ce mot en art seront analysés les circonstances contextuelles, les modalités de fonctionnement et l'imaginaire de la forme « installation ». Devenue populaire grâce à trois artistes commissaires d'un lieu d'exposition à Londres, le « Museum of Installation » dans les années 1990, la forme « installation » renvoie à des dispositifs antérieurs, amorcés dès les avant-gardes. L'analyse historique permet d'en appréhender les différents paliers : les prémisses, puis les « environnements » issus de l'assemblage et popularisés par Allan Kaprow, et l'« *in situ* », ces deux dernières formes et leur terminologie dominant jusqu'à la fin des années 1970. Après la transition constituée par les années 1980, le texte se conclut par l'analyse d'un moment inaugural ouvrant l'histoire des installations en France, les « Ateliers du Paradise » de 1991. À travers cette œuvre sont questionnées les différentes valeurs critiques comme les ambiguïtés de ce mode aujourd'hui si répandu internationalement qu'il semble à beaucoup synonyme d'art contemporain.

English

This article studies the emergence and critical reception of the term installation in today's artistic vocabulary. Through the brief history of the diffusion of the word will be analyzed its contextual circumstances, the functioning procedures and the imaginary conveyed through the different forms of installation. Mediated by three artists who, in the 1990s, curated a place in London they called the "Museum of Installation", installation as an art form much predates the 1990, and can be found in avant-garde art. The

historical analysis allows one to discern different stages: the premises of installation, “environments” issued from assemblage and popularized by Allan Kaprow, “site-specific” installations,—these last two forms and words being prevalent up to the end of the 1970s. After presenting the transitional period of the 1980s, the text concludes with the analysis of an inaugural event opening the history of installations in France, the “Paradise’s Studios”, in 1991. Through this analysis are questioned the critical values as well as the ambiguities of installation, as this very form is so internationally spread today that it seems to mean contemporary art itself.

INDEX

Mots-clés
installation, Musée de l’Installation, histoire, environnement, in situ

Keywords
installation, Museum of Installation, history, environment, site-specific

AUTEUR

Sylvie Coëllier
Aix-Marseille Université, LESA EA 3274
IDREF : https://www.idref.fr/076688585
ISNI : http://www.isni.org/0000000055164601
BNF : https://data.bnf.fr/fr/14425483

Faire l’expérience de l’autre : intersubjectivité, altérité et installation artistique

Experiencing the Other: Intersubjectivity, Alterity and Artistic Installation

Fabrice Métais

DOI : 10.35562/iris.1149

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Introduction
Art, phénoménologie et installation
L’installation prescrit l’expérience
L’expérience de l’autre comme incluse dans le dispositif qui fait œuvre
Rencontrer l’autre dans l’interaction
D’une sensibilité « éthique » entre le possible et le visage
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 De manière classique, l’installation (artistique) est appréhendée comme un dispositif qui, par son agencement, prescrit au public qui s’y engage une expérience. Il apparaît que cette approche s’appuie sur une présupposition implicite : on peut prescrire à l’autre son expérience. Il est possible de faire l’expérience de l’autre, au sens de construire un dispositif prescriptif d’expérience.

2 Dans cette contribution, il s’agira de mettre en relief cette présupposition, en soulignant en particulier les enjeux phénoménologiques et éthiques qui la traversent. Après avoir — dans la première partie — situé notre démarche dans le paysage déjà riche et complexe des interactions entre phénoménologie et art, nous proposerons quatre étapes de dialogue, entre phénoménologie (et

sciences cognitives), d'une part, et œuvres d'art, d'autre part, à travers lesquelles différentes perspectives sur la question de l'expérience de l'autre seront articulées. Dans la deuxième partie, nous montrerons d'abord que l'acception classique de l'installation fait implicitement appel à une structure générique de la subjectivité : l'expérience prescrite est alors la même pour tous. Dans la troisième partie, nous montrerons que, dans certains cas, le sens d'une œuvre n'est pas réductible à l'expérience prescrite par l'installation, mais que l'expérience de l'autre et son comportement sont intégrés dans le dispositif qui fait œuvre (nous prendrons alors appui sur l'installation *Test Site* de Carsten Höller). L'exemple du *Gramsci Monument* de Thomas Hirschhorn nous permettra ensuite, dans la quatrième partie, de montrer — à l'aide du concept de *participatory sense-making* — qu'un dispositif social peut être le lieu d'une expérience qui inclut positivement la dimension de singularité propre à chaque personne. Enfin, dans la cinquième partie, nous chercherons, à l'aide d'un dialogue entre l'œuvre *Rythm 0* de Marina Abramović et la phénoménologie d'Emmanuel Levinas, à faire signe vers une expérience où l'autre n'est pas seulement le semblable dont je peux concevoir l'expérience, mais aussi autre en tant qu'autre, pesant de son poids d'altérité sur mes possibilités d'agir et de percevoir.

Art, phénoménologie et installation

3 Dans l'histoire de la phénoménologie, qui s'étend depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours, les rapports que cette branche de la philosophie a entretenu avec l'art et ses œuvres sont divers et riches. Déjà Edmund Husserl mobilise l'exemple de la mélodie musicale pour développer son étude de la conscience intime du temps (1996b). Mais, de manière exemplaire, on pense bien sûr aussi aux longues pages que Maurice Merleau-Ponty consacre à la peinture de Cézanne (1996). Ici, le phénoménologue fait appel à l'art en tant que modalité d'exploration du sensible, porteur — en quelque sorte — d'un projet cousin de celui de la phénoménologie. Il trouve dans l'art et ses œuvres un appui pour le développement de son système descriptif — sans nécessairement que l'art en tant qu'art occupe explicitement une place particulière dans ce système. Dans d'autres cas, l'art est

appréhendé comme une région insigne du sens et de l'expérience, comme une exception par rapport au sensible quotidien — par exemple chez Jean-Luc Marion (2001 ; 2005) —, ou comme un rouage essentiel du système ontologique que déploie l'existence — par exemple chez Martin Heidegger (2014) ou chez Henri Maldiney (2003). On remarquera que dans la variété de ces approches, le projet est avant tout phénoménologique. L'art est mobilisé au sein d'un projet dont il n'est pas l'ultime enjeu. En passant seulement, l'étude phénoménologique, s'appuyant sur les œuvres, peut contribuer aux sciences de l'art.

4 Au sein de la diversité des articulations entre art et phénoménologie, il y a aussi sans doute des cas où — inversement — c'est l'artiste qui mobilise les schèmes descriptifs issus de la phénoménologie au sein du processus créatif. Le grand œuvre de Roman Opalka, par exemple, est clairement imprégné par l'analytique existentiale heideggerienne, et le motif de l'être-vers-la mort [1].

5 Enfin, il est possible aussi que la phénoménologie soit mobilisée dans la perspective des sciences de l'art, comme une boîte à outils conceptuelle et pratique pour l'analyse des œuvres. L'objectif ici n'est pas l'édification d'un système philosophique, mais la compréhension des œuvres et de l'expérience qu'elles offrent. Les journées d'études Langarts 2017, intitulées « L'installation, une expérience esthétique du déplacement interactif dans un espace dédié (dispositifs, potentialités) : approche phénoménologique et cognitive dans une perspective interartistique, interculturelle » nous invitaient à une telle démarche. En particulier, il s'agissait de considérer l'hypothèse selon laquelle l'installation, en tant que forme d'art qui appelle le public au mouvement, à l'engagement, à l'interaction, devrait faire appel à des domaines de la phénoménologie qui n'avaient que peu été mobilisés pour l'analyse des œuvres — le dialogue art/phénoménologie étant resté souvent concentré d'abord sur d'autres formes d'art plus traditionnelles comme les formes bidimensionnelles, ou encore la sculpture, l'architecture et la musique.

6 Dans cette optique, *l'installation* est comprise comme « la mise en relation, par un auteur, d'un sujet observateur mobile et d'un environnement prescriptif [2] ». L'artiste crée un dispositif qui prescrit

une expérience. Le public/spectateur s'engage dans l'installation et vit l'expérience prescrite pour lui. Dans la suite, nous chercherons à mettre en relief les enjeux phénoménologiques, mais aussi éthiques, d'une telle compréhension. La question de l'expérience de l'autre sera au centre de nos préoccupations.

L'installation prescrit l'expérience

7 Dans cette deuxième partie, nous voulons mettre en lumière les modalités par lesquelles on peut comprendre — de manière classique — une installation comme un dispositif qui prescrit une expérience, et les structures phénoménologiques qui sous-tendent une telle compréhension.

8 Une œuvre de type installation est un dispositif avec lequel il y a interaction incarnée. Le spectateur doit s'engager corporellement, en première personne, dans un espace de possibilités qu'il *enacte*. Depuis les cas les plus simples et les plus ouverts où il s'agirait essentiellement d'un espace à parcourir, jusqu'aux situations les plus contraintes, appelant la manipulation d'interfaces, etc., l'installation serait essentiellement un système organisé de possibilités à saisir, à *enacter*.

9 Puisqu'il s'agit de possibilités à saisir, puisqu'il faut faire usage de l'installation pour la comprendre, nous proposons de mobiliser ici le paradigme de l'outil saisi, pour entrevoir plus finement ce que cela signifie d'appréhender une installation artistique en tant qu'un dispositif qui prescrit une expérience.

10 L'outil, en tant que prolongation amovible du corps — soit saisi, soit lâché — sert d'exemple paradigmatique pour illustrer une bascule contenue dans tout objet technique en général entre, d'une part, une dimension constituée et, d'autre part, une dimension constituante (Lenay, 2006 ; Steiner, 2010). Lorsqu'il est saisi, l'objet technique est intégré au système fonctionnel qu'est le corps propre du sujet [3]. L'outil est le prolongement du corps constituant, intégré au schéma corporel, intégré au corps constituant à travers lequel l'extériorité, le monde, est constitué. L'objet technique saisi est dès lors transparent. Puisque c'est à travers lui que l'on perçoit, il ne saurait être perçu lui-

même. Maurice Merleau-Ponty nous donne un exemple simple de cette incorporation dans sa *Phénoménologie de la perception* (1976, p. 178) avec le cas de la canne d'aveugle. Lorsque le sujet non-voyant sait convenablement se servir de cette canne, alors il ne perçoit plus les sensations de la canne dans sa main mais directement les aspérités de la route à l'extrémité de la canne. La canne s'intègre à la boucle sensori-motrice à travers laquelle le sujet s'engage dans la perception d'un monde. Dès lors, « le bâton n'est plus un objet que l'aveugle percevrait, mais un instrument avec lequel il perçoit ». En s'intégrant à la boucle sensori-motrice, l'outil saisi ouvre des possibilités d'action et de perception nouvelles : ouvre des possibilités de faire monde. Mais lorsqu'il est lâché ou déposé, l'objet technique reprend sa place parmi les choses du monde : il est constitué. Par exemple, la canne d'aveugle, lorsqu'elle n'est pas saisie, peut être prise en considération et constituée comme un objet : on peut la percevoir dans l'espace, appréhender ses propriétés (poids, dimensions, matière, etc.), s'intéresser à son fonctionnement, la réparer, la donner, etc. Dans l'outil se rejoue le chiasme thématisé par Maurice Merleau-Ponty (1964) — et par Edmund Husserl avant lui (1996a) — entre *Leib* et *Körper*. L'outil posé, lâché, est une chose du monde, il est constitué comme un objet — tout comme le *Körper*. En revanche, dès qu'il est saisi de manière adéquate, l'outil est intégré au corps propre constituant, c'est-à-dire au *Leib*.

11 Mais cette bascule entre constituant et constitué, ce statut double, s'élargit au-delà de l'outil et de sa *manualité* à tout objet technique en tant que ce dont on peut faire usage. Par exemple, une route : je peux sans aucun doute constituer une route comme un objet, mais je ne peux saisir, à proprement parler, une route dans mes mains. Cependant, je peux emprunter la route, m'en servir, en faire usage. Elle est alors constituante de l'horizon des possibles : c'est à travers elle que la spatialité du monde vécu est constituée.

12 Ainsi, nous pensons qu'il en va de même pour une installation artistique : une installation artistique est un objet technique qui peut soit être constitué comme objet, comme chose du monde, soit être saisi à travers ses propriétés constituantes et dès lors disparaître en tant qu'objet au profit d'une expérience qu'il rend possible.
Par exemple [4], l'installation *Meeting* de James Turell fonctionne bien comme un outil à observer le ciel et sa lumière. Aussi, d'une part, il se

montre comme un objet architectural qu'on peut prendre en considération pour lui-même, porteur d'une esthétique propre. Mais, d'autre part, il ne révèle son véritable sens que lorsqu'il est saisi, c'est-à-dire intégré dans sa dimension constituante, ouvrant des possibilités inédites de perception. Le dispositif s'efface alors au profit de l'expérience qu'il contribue à constituer.

13 L'installation artistique, en tant qu'objet technique, est bien cette entité duale qui, si, d'une part, elle rend possible une expérience singulière, n'en exhibe pas moins, d'autre part, ses propriétés plastiques. Ainsi, par exemple, le *Performance Corridor* de Bruce Nauman prescrit l'expérience d'une spatialité contrainte, mais ne cache pas pour autant sa matérialité brute — assemblage de panneaux de bois sur châssis, supportés par des béquilles. Bien au contraire, l'envers de l'expérience prescrite — c'est-à-dire le dispositif en tant qu'objet — s'exhibe dans sa présence quasi sculpturale.

14 Dans cette approche classique de l'installation en tant que dispositif qui prescrit une expérience, le travail de l'artiste relève donc en partie du *design d'expérience.* L'artiste est en quelque sorte ici un ingénieur qui assemble des éléments techniques — éléments architecturaux, mécaniques, sémiotiques, etc. — pour composer une expérience. Le travail de l'artiste technicien consiste à faire l'expérience de l'autre au sens de modeler l'expérience de l'autre : concevoir et produire un dispositif qui rend possible — pour tout autre — une expérience.

15 Nous voulons ici souligner le fait que l'installation artistique ainsi envisagée appelle une conception de l'expérience et de la subjectivité particulière. Tout se passe comme si — pour l'artiste qui la conçoit, comme pour le spécialiste en sciences de l'art qui l'analyse — l'expérience était la même pour tous, convoquant la figure abstraite d'un sujet universel, générique, dépourvu de toute singularité personnelle. L'installation s'adresse en quelque sorte à n'importe quelle itération possible d'une structure transcendantale de sujet. L'expérience de l'autre, c'est ici essentiellement — depuis la phase de conception de l'œuvre jusqu'à la phase d'analyse de l'œuvre — la même pour tout le monde. Il peut y avoir sans doute des variabilités personnelles, mais elles ne font pas l'objet de l'œuvre — au contraire, elles sont à suspendre. Comprendre l'installation comme dispositif

qui prescrit une expérience c'est, en creux, s'appuyer, sans le remettre en cause, sur un schème intersubjectif — typiquement husserlien (2000) — où chacun retrouve dans l'autre l'identité d'une structure commune.

L'expérience de l'autre comme incluse dans le dispositif qui fait œuvre

16 Dans les descriptions husserliennes de l'intersubjectivité, le sujet a accès — bien qu'indirectement — à l'expérience de l'autre (Husserl, 2000). Rapidement résumé, il en va ainsi de l'empathie husserlienne : premièrement le corps du sujet est vécu dans sa dualité *Leib* (corps propre, constituant) / *Körper* (corps objet, constitué), et le sujet a une connaissance intime de la bascule qui traverse cette dualité ; deuxièmement, le sujet observe, parmi les choses du monde, des objets qui ressemblent fortement à son propre *Körper* (tant dans leurs propriétés statiques que dynamiques), ce sont les corps des autres ; troisièmement, par l'analogie entre son propre *Körper* et ces objets qui lui ressemblent, d'une part, et, d'autre part, parce qu'il a le savoir intime que derrière le *Körper* se trouve un *Leib* et donc une conscience, le sujet *introjecte* en ces autres êtres qu'il rencontre une subjectivité. L'autre — alter ego — est constitué en tant que partageant la même structure — celle de l'ego transcendantal.

17 Le sujet n'a pas accès directement à l'expérience de l'autre, sinon il vivrait l'expérience de l'autre en tant que sienne. Le sujet constitue l'expérience de l'autre de manière indirecte par *apprésentation analogique* (Husserl, 2000, p. 157). L'expérience de l'autre ne se présente pas en tant que telle, mais est accessible seulement par l'intermédiaire de ce qui se présente et qui est identifié : le corps objet de l'autre et ses comportements, en tant que j'y reconnais potentiellement les miens.

18 L'accès empathique à l'expérience d'autrui serait toujours possible y compris lorsque ce dernier s'engagerait dans la manipulation d'un outil — ou, plus généralement, dans l'usage d'un dispositif technique [5]. Lorsque je perçois autrui en train de faire usage d'un dispositif

technique, alors ce dernier se montre — en quelque sorte, simultanément — constitué et constituant. Il est constitué en tant que je le perçois, dans la prolongation du *Körper* de l'autre, comme un objet du monde. Mais simultanément, par empathie, j'accède à sa dimension constituante. Lorsque je vois, par exemple, une personne qui fait usage de skis, ces derniers sont bien d'abord constitués comme choses du monde, ils sont visibles, perçus. Cependant et concomitamment, par empathie, j'accède à l'expérience du skieur, et en cela j'accède — indirectement — au caractère constituant de l'outil. Il y a dans le comportement de l'autre, le passage d'une dimension perceptible de son *Körper*, à une aperception de son expérience.

19 Et nous pensons qu'il en va de même dans l'installation artistique, en tant que dispositif technique saisissable par autrui. Dès lors, l'installation artistique peut : 1) selon l'approche classique, prescrire une expérience à vivre en première personne, 2) se montrer en tant qu'objet, exhibant ses propriétés plastiques et fonctionnelles, et 3) se montrer saisie par autrui, l'expérience prescrite se donnant alors — indirectement, à la troisième personne — par l'intermédiaire de l'empathie. Depuis ce troisième point de vue, l'expérience de l'autre est intégrée au dispositif qui fait œuvre.

20 Pour illustrer cette idée, appuyons-nous sur un exemple : celui de l'installation *Test Site* de Carsten Höller, exposée à la Tate Modern de Londres (10 octobre 2006 – 15 avril 2007). Il s'agit de grands toboggans — de métal poli et de plexiglas (ou autre matériau transparent) — qui dévalent sur plusieurs étages à travers le grand hall du célèbre musée. Cette installation joue de manière exemplaire l'articulation et la dualité entre, d'une part, l'expérience en première personne du dispositif — c'est-à-dire ici, glisser dans les toboggans — et, d'autre part, le regard en troisième personne — c'est-à-dire ici, regarder les autres glisser dans les toboggans, prendre en considération l'ensemble du dispositif.

21 À un premier niveau, l'artiste nous explique bien, dans ses diverses interviews [6], que l'expérience en première personne de dévaler le toboggan — expérience de « panique voluptueuse [7] » — est au cœur de l'œuvre. Et le public fait effectivement la queue pour vivre ces quelques secondes d'ivresse. Mais bien sûr l'œuvre ne s'arrête pas là : si la partie supérieure des toboggans est transparente, ce n'est pas

seulement pour que celui qui glisse puisse voir l'extérieur, mais aussi et surtout pour que celui qui regarde l'installation depuis l'extérieur puisse voir ces corps humains qui se laissent aller dans la glissière. L'artiste nous soumet, plus ou moins discrètement, un ensemble de clés d'interprétation qui nous laissent entendre que ce dont il est question dans l'œuvre n'est pas réductible à l'expérience de la glissade mais se situe à un autre niveau. Le titre *Test Site* nous appelle à comprendre l'œuvre comme un dispositif d'essai — ou encore comme une expérience scientifique. L'artiste met en scène un dispositif qui ressemble à ceux qu'on construirait pour une expérience d'éthologie — comme on en fait sur les rats pour analyser leurs comportements et tester leur intelligence — sauf qu'ici les cobayes sont des humains, les visiteurs du musée qui, attirés par la promesse d'une expérience ludique, s'engagent volontiers dans les glissières. La forme et la transparence des toboggans évoquent aussi, assez explicitement, ces tubes dont on agrémente les cages des souris blanches que les enfants adoptent comme animaux de compagnie. Le choix des matériaux et le design rappellent également le caractère aseptisé d'un laboratoire. L'artiste fait de nous des souris blanches dans ce pastiche d'expérience scientifique où ce dont il est finalement question c'est le comportement humain [8]. Le toboggan est une attraction — comme une attraction de foire — et le public cédant, sans recul, à une pulsion primitive — la recherche de plaisir — joue parfaitement le rôle que l'artiste avait prévu pour lui dans son dispositif [9]. Le public averti est spectateur de cette attraction, spectateur du comportement : ce qui est donné à voir c'est le toboggan en tant qu'il induit des comportements et l'humain lui-même en tant que son comportement est induit par la promesse du plaisir. L'expérience de la glissade n'est ici qu'un rouage pour une œuvre dont le sens se joue à un autre niveau. Les propriétés psychologiques de l'individu sont sollicitées par le dispositif et génèrent des comportements. De ces comportements essentiellement individuels émergent des dynamiques collectives, sociales : en particulier la constitution de files d'attente. Aussi, ce n'est pas tant l'expérience de la glissade et du plaisir concomitant qui est au cœur de l'œuvre, mais les comportements associés : aux niveaux individuel et collectif. L'accent est plus porté sur une approche comportementaliste des comportements que sur l'expérience vécue en tant que telle, vers une

sorte d'approche éthologique, avec un accent sociologique, voire — bien sûr — politique.

22 Par cet exemple, nous illustrons le fait que, si une installation peut bien fonctionner en prescrivant une expérience, son sens n'est pas nécessairement contenu dans cette expérience seulement. Bien au contraire, dans cet exemple, l'expérience du plaisir de la glissade n'est qu'un rouage à l'intérieur d'un dispositif qui l'inclut. Loin d'être une fin, l'expérience de la glissade est ici un moyen au service d'une œuvre qui appelle le recul de la pensée théorique pour livrer ses véritables enjeux. Ceux qui vivent le plus immédiatement l'expérience de cette « panique voluptueuse » dans le toboggan sont, en un sens, les plus éloignés de la critique sociologique qu'incarne l'œuvre. Ainsi, on pourrait soutenir que dans certains cas, pour certaines installations, le sens de l'œuvre est principalement accessible depuis un positionnement de recul par rapport à l'expérience prescrite. Le public qui s'engage dans l'expérience prescrite est intégré dans le dispositif qui se donne à voir comme prescripteur.

23 Si l'on poursuit plus loin encore ce chemin de pensée, on pourrait aller jusqu'à dire que l'expérience en première personne n'est absolument pas nécessaire pour aborder l'œuvre. On a tous accès, par le souvenir, par imagination ou par empathie, à l'idée de ce à quoi ressemble une expérience de la glissade dans un toboggan, et cette idée pourrait suffire à donner accès au terrain sociologique où se joue en majeure partie le sens de l'œuvre.

24 Dans certaines œuvres en effet, il est question de l'expérience. Cette dernière est convoquée par l'entremise de la bascule constitué/constituant, propre à l'objet technique. Mais pour autant, il n'est peut-être pas nécessaire que l'expérience convoquée soit vécue en première personne pour que l'œuvre soit entendue. Personne n'est jamais monté sur la *Balançoire* de Fabrice Hyber, et pourtant l'expérience que ce dispositif rendrait possible contribue de manière déterminante au sens de l'œuvre. Un dispositif technique saisissable fait « voir » une expérience, sans qu'il soit nécessaire de passer à l'acte. Ainsi, une expérience simplement possible peut être convoquée par une œuvre et contribuer à son sens, sans que cette expérience même ait à être actualisée. Mais peut-être qu'avec ce dernier exemple — l'exemple d'un dispositif qui évoque une

expérience possible sans donner effectivement accès à l'expérience actuelle — nous franchissons la limite de ce qui peut être rangé dans la catégorie de l'installation. Mais cela ne serait qu'une question de définition.

25 Avec l'exemple de *Test Site*, nous avons montré que, dans certains cas à tout le moins, le sens d'une œuvre de type installation était irréductible à l'expérience prescrite : le comportement du public en train d'interagir — face visible de son expérience — est alors intégré à part entière dans le dispositif qui fait œuvre. L'œuvre est un système intégrant l'installation matérielle, le public, et l'interaction entre l'installation et le public. L'œuvre se donne finalement à voir depuis une position de recul, ou en troisième personne. Nous pensons que cet appel au recul n'est pas nécessairement opérant dans toutes les installations : par exemple, ce dont il est question dans les œuvres de James Turell, c'est avant tout l'expérience en première personne. Néanmoins, il serait, en droit, toujours possible.

26 Dans ses toboggans, Carsten Höller a prévu une place précise et sans ambiguïté pour ses « cobayes ». Il convoque une dimension universelle de la psychologie animale (et donc aussi humaine) — la recherche de plaisir — afin de mettre en forme, dans son dispositif, des comportements standardisés. Ici encore, comme dans la partie précédente, l'expérience et le comportement sont abordés à partir de l'abstraction de l'humain en général. L'expérience prescrite est une expérience générique.

27 Dans les deux prochaines parties nous voudrions envisager la possibilité de dispositifs par lesquels la subjectivité de celui qui s'engage n'est pas réduite *a priori* par l'artiste à la structure transcendantale qu'ils partagent, mais dans lesquels au contraire la singularité de chacun est partie prenante du sens de l'œuvre.

Rencontrer l'autre dans l'interaction

28 Nous poursuivons donc la possibilité d'un dispositif qui, tout en s'inscrivant encore dans le cadre de la définition minimale d'*installation* qui nous sert de guide — soit « la mise en relation, par un auteur, d'un sujet observateur mobile et d'un

environnement prescriptif » — soit néanmoins le lieu d'une expérience dont la conception par l'artiste n'aurait pas été d'emblée assujettie à la figure de l'universel et du même. Dans cette quatrième partie, et avant de radicaliser, dans la cinquième partie, l'enjeu de l'altérité de l'autre avec la phénoménologie d'Emmanuel Levinas, nous voudrions considérer le cas de dispositifs dans lesquels l'expérience appelée est avant tout celle du lien social et de la rencontre. En effet, nous pourrions formuler l'hypothèse suivante : dès lors que l'enjeu d'une œuvre serait la socialité même, elle ne saurait réduire intégralement la singularité des individus qui la porte.

29 Prenons appui sur l'œuvre *Gramsci Monument* de Thomas Hirschhorn. Dans cette œuvre, l'artiste organise un événement social et populaire : la construction d'un monument éphémère en hommage à Antonio Gramsci (penseur italien marxiste qui a lutté contre le fascisme de Mussolini), en mobilisant la participation de la population d'un quartier défavorisé de New York.

30 Cette œuvre est à la fois relationnelle (Bourriaud, 1998), performative et éphémère. Cependant, elle répond bien encore à la définition de l'installation en tant qu'environnement prescriptif — il s'agit, en l'occurrence, d'un espace social. Ici, selon la terminologie critique de Joëlle Zask (2011), les participants non seulement prennent part, mais sont aussi conviés à apporter une part, à contribuer de leur temps et de leur imagination. De plus, ils reçoivent une part également : le bénéfice d'un cours de philosophie, un job payé, ou encore l'accès à une école d'art. Les modalités d'intervention de chacun ne sont pas dictées par l'artiste dans un mouvement *Top-Down* qui écraserait inévitablement la singularité des aspirations de chacun. Si l'installation est bien encore un environnement qui prescrit de l'expérience, ici la prescription est lâche, ouverte — à l'opposé, en quelque sorte, des toboggans de Höller qui forment un dispositif absolument contraignant. Ici, la liberté et la responsabilité individuelles sont sollicitées. Quand elle s'engage dans l'interaction avec l'œuvre, la personne n'est pas réduite à être seulement une itération, parmi d'autres, de la structure universelle de l'individu, démunie de sa singularité : au contraire, l'expression de la singularité de chacun est un moteur de l'œuvre.

31 Il ne s'agit pas pour autant d'une simple somme de singularités, mais d'une dynamique sociale d'émergence par laquelle le tout est plus grand que la somme des parties. Le geste de Thomas Hirschhorn est, dans une certaine mesure, celui d'un retrait : il consiste avant tout à réunir les conditions de l'émergence d'une forme sociale. Une fois ces conditions réunies, l'artiste entend se placer au même niveau que tous les autres acteurs du projet, abandonnant toute position surplombante. La socialité émerge alors, dans les espaces laissés libres par un programme ouvert, à travers les interactions interindividuelles et leurs inscriptions matérielles dans le dispositif.

32 La notion de *participatory sense-making* vise précisément à rendre compte d'un tel processus d'émergence. Elle s'inscrit dans le sillon de l'approche *enactive* de la cognition (Varela *et al.*, 1992 ; Froese & Di Paolo, 2011) et porte le schème de *sense-making* — comme processus incarné par lequel un être concerné par son existence *enacte* un monde porteur de significations et de valeurs pour lui (Weber & Varela, 2002 ; Thompson & Stapleton, 2009) — vers les enjeux de la cognition sociale (De Jaegher & Di Paolo, 2007). Le schème du *participatory sense-making* met en lumière le fait que le niveau du processus interactionnel acquiert une sorte d'autonomie vis-à-vis des dynamiques individuelles engagées dans l'interaction. Faisant ici écho aux recherches en psychologie expérimentale autour de la notion de croisement perceptif (Auvray *et al.*, 2009 ; Lenay & Stewart, 2012), on observe que les dynamiques sensori-motrices des agents cognitifs s'accrochent l'une à l'autre dans une danse dont ni l'un, ni l'autre n'est le garant. Selon cette approche, le lieu du social et de son sens émerge de l'interaction — ou de l'*inter-enaction* si l'on reprend ici le mot de Colombetti & Torrance (2009) — en s'affirmant comme un niveau autonome, ayant sa dynamique propre. La dynamique du *participatory sense-making* émerge de l'accrochage mutuel des dynamiques enactives individuelles : cette dynamique sociale, d'une part, acquiert une autonomie relativement aux dynamiques individuelles qui la portent ; et, d'autre part, en retour, les conditionne.

33 Le *Gramsci Monument* fait œuvre de cette dynamique sociale : une sorte de danse dans laquelle les énergies individuelles et singulières nourrissent un niveau social transcendant, qui a sa dynamique propre, et qui, en retour, nourrit les individus qui le portent [10].

34 Avec ce dispositif, nous prenons nos distances par rapport à une installation entendue strictement comme système prescrivant une expérience. Ici, le dispositif est avant tout le support matériel de l'interaction, support d'inscription nécessaire à l'émergence d'une signification sociale — support contaminant, au passage, l'interaction de son esthétique propre, de palettes et de scotch.

35 Ainsi, avec cet exemple, nous avons bien l'illustration d'un dispositif qui rend possible une expérience sans pour autant réduire le sujet qui s'y engage à une figure générique de l'utilisateur. Au contraire, ici la singularité de chacun est respectée, valorisée — toutes les expériences sont, par conception, différentes.

36 Cependant, si l'on cherche à pousser plus avant encore la question de l'autre, il nous faut nous interroger sur le sens de cette singularité de l'autre. Dans une première approche, on pourrait considérer que l'autre diffère de moi par ses propriétés : l'autre est grand quand je suis petit, blanc quand je suis noir, etc. Cependant, comme nous allons le voir, la phénoménologie, lorsqu'elle s'intéresse à l'expérience sociale et éthique, propose une approche bien plus radicale encore du rapport à l'autre. Dans l'approche proposée par Emmanuel Levinas, l'autre n'est pas autre seulement en tant que ses propriétés (constituables) seraient différentes des miennes : l'autre est autre en tant qu'autre, c'est-à-dire en tant qu'il échappe aux pouvoirs de constitution du moi.

D'une sensibilité « éthique » entre le possible et le visage

37 Aussi, si la notion de *participatory sense-making* a semblé éclairante pour comprendre la dynamique mise en œuvre dans l'intervention de Thomas Hirschhorn, si elle permet également de comprendre l'installation comme support matériel du social, il n'est pas certain que cette approche puisse rendre compte directement de l'enjeu radicalement éthique de la rencontre de l'autre en tant qu'autre. En effet, en tant qu'ancré dans l'approche enactive varelienne, le schème du *participatory sense-making* hérite d'une conception « existentialiste » du sens. Sans que nous puissions entrer ici dans les détails de la filiation, cette branche de l'enaction — branche

dominante de ce courant encore marginal des sciences cognitives — hérite, par l'intermédiaire de la philosophie de Hans Jonas (1992), des schèmes de l'analytique existentiale heideggerienne. L'être vivant, par la vulnérabilité de son métabolisme, serait intrinsèquement concerné par la possibilité de sa propre fin (être-pour-la-mort) (Jonas, 2001 ; Weber & Varela, 2002). Ainsi, tout sens produit dans la dynamique de *sense-making* resterait innervé par cette structure de soucis dans laquelle l'être est d'abord soucieux de sa propre existence. Dans cette cinquième partie, nous voudrions prendre au sérieux la critique qu'Emmanuel Levinas adresse, dès le milieu du XXe siècle, à la phénoménologie : tant que la phénoménologie est celle de la constitution d'objet (Husserl) ou du dévoilement de l'être (Heidegger), alors elle ne saurait rendre compte d'une expérience de l'altérité, une expérience où l'altérité d'autrui ne serait pas réduite à ce que les pouvoirs du sujet (ou du *Dasein*) sont à même de maîtriser. Ce faisant, nous entendons pointer vers une dimension insigne de la sensibilité, celle qu'émeut la révélation du visage dans la relation « éthique » [11].

38 Nous prendrons ici appui sur la performance *Rythm 0* de Marina Abramović. Dans cette performance, l'artiste se tient passive et immobile pendant plusieurs heures dans la galerie. Le public est invité à faire ce qu'il veut avec ce corps qui se livre sans défense. Sur une table, différents objets — une rose, un couteau, un revolver, etc. — à la disposition du public, dédiés à l'interaction.

39 Si l'on s'en tient à la définition formelle de l'*installation* en tant que « mise en relation, par un auteur, d'un sujet observateur mobile et d'un environnement prescriptif », alors cette œuvre peut bien être classée dans cette catégorie. Si on se place du côté de l'artiste, il s'agit manifestement d'une performance : il y a un risque, un engagement corporel, etc. Mais si on se place du côté du public appelé à interagir avec le dispositif, la situation est bien comparable à celle d'une installation : le sujet s'engage dans l'action, comme dans un domaine de possibles auquel l'artiste l'a convié. L'environnement — et tout particulièrement les 72 objets déposés par l'artiste sur la table — sont autant de prescriptions d'action.

40 Cette situation créée par l'artiste met en scène de manière exemplaire la phénoménologie du visage décrite par Emmanuel Levinas (1990a, 1990b). Plus précisément, elle met le public en

situation d'éprouver, de manière exacerbée, la résistance du visage face à la possibilité du meurtre. Éprouver la présence d'autrui, dans la phénoménologie levinassienne, c'est, pour le sujet, sentir l'appel d'une signification venue d'ailleurs — dont il n'est pas l'origine — peser sur ses possibilités d'agir et d'être. Le meurtre est une possibilité fonctionnelle simple — surtout quand on a à disposition un couteau ou un revolver : *a priori*, rien de plus facile techniquement que de tuer quelqu'un, *a fortiori* s'il se livre sans aucune résistance. Mais face au visage d'autrui, le meurtre est impossible. La révélation du visage est cet interdit même : l'interdit du meurtre n'est pas une loi abstraite à laquelle on se conforme, mais, ancrée dans la structure même de la subjectivité comme responsabilité, une contrariété pesant sur le possible.

41 Pour reprendre une figure biblique à laquelle Emmanuel Levinas se réfère souvent, l'altérité d'autrui pèse sur la spontanéité du moi et de son pouvoir d'agir, comme la main de Dieu qui retient le bras d'Abraham, sur la montagne, lorsqu'il allait tuer son fils Isaac. Ici, l'artiste s'est mise à la place d'Isaac et donne au public la place d'Abraham. L'expérience offerte par le dispositif est celle d'un *ne pas pouvoir* éthique : les possibilités sont offertes à la liberté mais le visage fait résistance. Et c'est le caractère sensible de cette résistance qui fait l'esthétique de l'œuvre : une sensibilité qui n'est pas perceptive mais éthique.

Conclusion

42 Ce dernier exemple nous permet de conclure cette contribution en marquant clairement le contraste entre, d'une part, l'approche intersubjective du rapport à l'autre qui sous-tend implicitement la définition de l'installation comme environnement prescriptif, et, d'autre part, l'approche éthique développée par Emmanuel Levinas qui considère comme première — dans la manière de signifier de la relation sociale — l'altérité de l'autre plutôt que sa similarité. Pour le public, dans *Rythm 0*, l'autre (l'artiste) ne se révèle pas d'abord comme un autre sujet dont je pourrais concevoir l'expérience par empathie : l'autre est avant tout une précarité qui se révèle, non pas sous la forme d'une connaissance, mais comme un appel, un appel à l'aide, un appel au soin. L'autre se révèle en appelant le possible, en pesant sur

lui. Avec Emmanuel Levinas, le sens et le sensible n'ont pas leur origine dans une subjectivité d'abord solitaire qu'on démultiplie ensuite en une communauté. Le sens et le sensible sont d'emblée relationnels : une relation qui n'est pas celle d'abord de la réciprocité et de la collaboration pacifique — comme dans le *Gramsci Monument* —, mais celle de l'éthique, de la responsabilité et du désir, une relation dramatiquement asymétrique entre moi et l'autre.

43 Dans *Rythm 0*, le dispositif se présente bien comme un ensemble de possibilités d'action, les outils disposés sur la table sont autant de possibles ouverts. Mais ici, le sens du possible n'est pas celui d'une libre exploration. Le possible est ce sur quoi pèse l'altérité. Et les propriétés fonctionnelles de chaque outil sont porteuses de significations originales. Les pétales de la rose qui caressent, les épines qui piquent, le revolver qui tue, etc. : autant de manières de toucher l'autre. Les outils, et le dispositif technique dans son ensemble, sont la modalité fonctionnelle du contact entre moi et autrui. Aussi, à la définition initiale de l'*installation* qui avait été notre point de départ — soit « la mise en relation, par un auteur, d'un sujet observateur mobile et d'un environnement prescriptif » —, nous devons maintenant préférer la suivante : « la mise en relation, ou en contact, par un environnement prescriptif, d'un sujet et d'un autre ».

BIBLIOGRAPHIE

Auvray Malika, Lenay Charles & Stewart John, 2009, « Perceptual Interactions in a Minimalist Virtual Environment », *New Ideas in Psychology*, vol. 27, n° 1, p. 32-47.

Bourriaud Nicolas, 1998, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel.

Caillois Roger, 1992, *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Colombetti Giovanna & Torrance Steve, 2009, « Emotion and Ethics: An Inter-(En)Active Approach », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 8, n° 4, p. 505-526.

De Jaegher Hanne & Di Paolo Ezequiel A., 2007, « Participatory Sense-Making », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 6, n° 4, p. 485-507.

Froese Tom & Di Paolo Ezequiel A., 2011, « The Enactive Approach », *Pragmatics & Cognition*, vol. 19, nº 1, p. 1-36.

Heidegger Martin & Layet Clément, 2014, *De l'origine de l'œuvre d'art. Première version*, Paris, Rivages.

Husserl Edmund, 1996a, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, Paris, PUF.

Husserl Edmund, 1996b, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 4e éd, Paris, PUF.

Husserl Edmund, 2000, *Méditations cartésiennes*, nouv. éd., Paris, Vrin.

Jonas Hans, 1992, « The Burden and Blessing of Mortality », *The Hastings Center Report*, vol. 22, nº 1, p. 34-40.

Jonas Hans, 2001, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, 1re éd., Evanston (Ill.), Northwestern University Press.

Lenay Charles, 2006, « Énaction, externalisme et suppléance perceptive », *Intellectica*, nº 43, p. 27-52.

Lenay Charles & Stewart John, 2012, « Minimalist Approach to Perceptual Interactions », *Frontiers in Human Neuroscience*, nº 6, p. 98.

Leroi-Gourhan André, 1964, *Le Geste et la Parole*, vol. 1 : *Technique et Langage*, 2 vol., Paris, Albin Michel.

Levinas Emmanuel, 1990a, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Librairie générale française.

Levinas Emmanuel, 1990b, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais ».

Maldiney Henri, 2003, *L'Art, l'éclair de l'être*. Chambéry, L'Act Mem.

Marion Jean-Luc, 2001, *De Surcroît*, Paris, PUF.

Marion Jean-Luc, 2005, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, 3e éd. revue et corrigée, Paris, PUF.

Merleau-Ponty Maurice, 1964, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty Maurice, 1976, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty Maurice, 1996, « Le Doute de Cézanne », dans *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, p. 13-33.

Steiner Pierre, 2010, « Philosophie, technologie et cognition. États des lieux et perspectives », *Intellectica*, nos 53-54, p. 7-40.

Steiner Pierre & Stewart John, 2009, « From Autonomy to Heteronomy (and Back): The Enaction of Social Life », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 8, nº 4, p. 527-550.

Thompson Evan T. & Stapleton Mog, 2009, « Making Sense of Sense-Making: Reflections on Enactive and Extended Mind Theories », *Topoi*, vol. 28, nº 1, p. 23-30.

Varela Francisco J., Thompson Evan T. & Rosch Eleanor, 1992, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, éd. revue, Cambridge (Mass.), MIT Press.

Weber Andreas & Varela Francisco J., 2002, « Life after Kant: Natural Purposes and the Autopoietic Foundations of Biological Individuality », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 1, nº 2, p. 97-125.

Zask Joëlle, 2011, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le Bord de l'Eau.

NOTES

1 Roman Opalka évoque l'articulation entre son œuvre et la philosophie heideggerienne dans l'interview qu'il accorde à François Henri Debailleux (pour ITV) à l'occasion de sa participation à l'exposition « L'autre moitié de l'Europe », présentée au Jeu de Paume au cours du printemps 2000. Extrait de l'interview accessible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=rKDyAb-dPvk> [consulté le 13/11/2018].

2 Extrait de l'argumentaire des journées d'études Langarts 2017, accessible en ligne : <https://langarts.hypotheses.org/1351> [consulté le 15/09/2018].

3 Dans les descriptions de l'hominisation par André Leroi-Gourhan (1964), le silex taillé est une prolongation des principes fonctionnels du corps biologique.

4 Les exemples que nous mobilisons nous permettent d'illustrer nos analyses. Nous les choisissons parce qu'ils sont adéquats pour souligner certains enjeux. Cependant, en aucun cas nous n'entendons réduire le sens de ces œuvres aux enjeux qu'elles nous permettent d'illustrer.

5 L'accès à l'expérience de l'autre serait malgré tout conditionné par la nécessité d'une connaissance préalable de l'usage prescrit par l'outil. Il arrive parfois qu'on trouve quelqu'un en train de faire quelque chose sans parvenir à comprendre ce qu'il est en train de faire. On perçoit néanmoins qu'il est en train de faire quelque chose.

6 Voir par exemple, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=42RHV72gfpI> [consulté le 15/09/2018].

7 Empruntant ici l'expression de Roger Caillois (1992).

8 En cela, on pourrait facilement faire ici le rapprochement avec le film d'Alain Resnais *Mon oncle d'Amérique* (1980), où il est aussi question d'un glissement entre l'analyse des comportements humains et celle de rats de laboratoires. Le réalisateur met en regard le travail du cinéaste comme description et analyse des comportements humains, d'une part, et, d'autre part, l'étude des comportements animaux (et donc aussi humains) telle qu'elle est menée par les scientifiques, avec l'esthétique spécifique de leurs instruments, de leurs protocoles et de leurs théories.

9 L'œuvre appelle le public à participer, mais la place que l'artiste a prévue pour lui dans le dispositif est précisément circonscrite. Pour une critique de la notion de participation, voir Joëlle Zask (2011).

10 Sur la question de l'articulation entre le niveau individuel du sens et le niveau social en tant que système de normes, voir aussi Pierre Steiner & John Stewart (2009).

11 « Une mise en question du Même — qui ne peut se faire dans la spontanéité égoïste du Même — se fait par l'Autre. On appelle cette mise en question de ma spontanéité par la présence d'Autrui, éthique. L'étrangeté d'Autrui — son irréductibilité à Moi — à mes pensées et à mes possessions, s'accomplit précisément comme une mise en question de ma spontanéité, comme éthique. La métaphysique, la transcendance, l'accueil de l'Autre par le Même, d'Autrui par Moi se produit concrètement comme la mise en question du Même par l'Autre, c'est-à-dire comme l'éthique […]. » (Emmanuel Levinas, 1990b, p. 33) En passant, il nous semble que cette dimension « métaphysique » de la relation sociale soit restée ignorée de l'esthétique relationnelle décrite par Nicolas Bourriaud (1998), alors même qu'elle pourrait sans doute être considérée comme l'un de ses ressorts essentiels.

RÉSUMÉS

Français
L'installation est généralement appréhendée comme un dispositif qui prescrit au public une expérience. Cette contribution souligne les enjeux phénoménologiques et éthiques qui traversent l'idée de pourvoir prescrire à l'autre son expérience. Après avoir situé la démarche dans le paysage des interactions entre phénoménologie et art, l'étude propose quatre étapes de dialogue, entre phénoménologie (et sciences cognitives), d'une part, et œuvres d'art, d'autre part, à travers lesquelles différentes perspectives sur la

question de l'expérience de l'autre seront articulées. À l'issue de ce parcours, il apparaîtra que, parmi les outils qui nous servent à analyser l'expérience esthétique, le schème classique de l'intersubjectivité et de l'empathie, et l'*a priori* d'universalité qui le sous-tend, doivent nécessairement être complétés par des approches qui ne réduiraient pas la singularité et l'altérité de l'autre personne, et qui permettraient ainsi de mieux saisir la dimension proprement sociale et éthique de certaines expériences esthétiques contemporaines.

English

Installation art is generally understood as a device which prescribes an experiment to the public. This contribution underlines the phenomenological and ethical stakes that cross the idea of prescribing to the other his experience. After recalling the general interactions between phenomenology and art, this study proposes a four stages dialogue between phenomenology (and cognitive sciences) and works of art on the question of the other's experience. It will appear that the classical schema of intersubjectivity and empathy, and the *a priori* of universality which underlies it, must be necessarily supplemented by approaches which would not reduce the other's singularity and otherness, and which would better understand the social and ethical dimension of certain contemporary aesthetic experiences.

INDEX

Mots-clés

expérience, intersubjectivité, altérité, installation, phénoménologie, éthique

Keywords

experience, intersubjectivity, otherness, installation, phenomenology, ethics

AUTEUR

Fabrice Métais

Aix-Marseille Université, PRISM UMR 7061

IDREF : https://www.idref.fr/172488877

Les *Organisations d'espaces* de Jean-Michel Sanejouand ou l'installation *in situ* comme expérience du lieu

Organisations d'espaces *by Jean-Michel Sanejouand or the* in situ *Installation As an Experience of the Place*

Frédéric Herbin

DOI : 10.35562/iris.1161

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

La prise de conscience de l'espace premier
De l'objet à l'espace
Du lieu à l'espace
Conclusion

TEXTE

> « Nous sommes tout à fait incapables d'appréhender un espace non délimité, donc non caractérisé, comme nous sommes incapables d'appréhender n'importe quel infini. Ne pas admettre cet espace préalable, c'est s'obnubiler sur la forme et, partant de là, sur la rêverie qui supplante alors immédiatement la vision.
>
> La forme première, c'est la myopie érigée en valeur. La forme ne peut être que seconde. Lorsque je dis que l'espace est premier et la forme seconde, je ne nie pas la forme, je la mets à sa place. »
> Jean-Michel Sanejouand (*Introduction aux espaces concrets*, 1970)

1 C'est ainsi qu'en 1970, Jean-Michel Sanejouand commence à expliquer les enjeux de la pratique qu'il développe alors sous le nom d'*Organisation d'espaces*. D'abord envisagées en termes de sculpture, dont l'échelle rivaliserait avec celle des lieux pour lesquels elles sont réalisées, les *Organisations d'espaces* seront ensuite définies comme le produit d'une pratique qui excède les catégories artistiques traditionnelles et qui prend pour matériau premier l'espace existant. C'est évidemment cette évolution qui est mise en avant par le texte de 1970. Pour Sanejouand, la sculpture est demeurée un art de représentation qui, en tant que tel, ne coïncide pas avec le plan de la réalité qui l'entoure, voire qui détourne le regardeur de cette réalité. Même si elle n'est pas citée à ce moment, la critique vaut autant pour la peinture. À ce titre, la « myopie érigée en valeur » est une formule qui condamne l'ensemble des artistes

dont la contribution à l'art se limite au registre des formes au sein de l'objet-œuvre, sans autre ambition que leur renouvellement. Cependant, les sculpteurs sont davantage visés, eux qui, selon Sanejouand,

> [...] créent leurs formes en fonction d'un espace théorique qu'ils confondent avec l'espace réel. Ils exigent du spectateur, pour que celui-ci voie une de leurs œuvres, qu'il fasse abstraction de tout ce qui l'entoure. Une sculpture peut être plus ou moins bien présentée, mais puisqu'elle a été conçue comme transportable, elle conserve la même qualité quel que soit le lieu où elle se trouve. Le spectateur est immédiatement plongé dans l'imaginaire, il croit regarder une sculpture, en réalité, il rêve à propos d'elle. (Sanejouand, 1970)

2 Sans aucun doute, ces critiques mettent en cause les principes de la sculpture comprise comme objet autonome, en regard des relations qu'elle établit avec les différents éléments qui l'entourent. Mais il faut aussi remarquer ce qu'elles ont de conjoncturel : dans le contexte artistique de l'époque, ces critiques ne manquent pas d'égratigner les revendications des sculpteurs minimalistes américains. On pense notamment à l'affirmation de Donald Judd dans son célèbre « *Specific objects* », selon laquelle « les trois dimensions sont l'espace réel ». (Judd, 1991) Nous avons d'ailleurs déjà pu montrer que les arguments utilisés par Sanejouand se retrouvent de manière significative dans la critique d'art en France, pour marquer une différence entre la façon dont lui et les sculpteurs minimalistes conçoivent le rapport entre leurs œuvres et l'espace (Herbin, 2016, p. 166-171). Sans surprise, pour le créateur des *Organisations d'espaces* l'objectif est alors de distinguer son nouveau projet des pratiques qui ont cours et auxquelles il entend tourner le dos. Les critiques qu'il exprime permettent donc de dessiner, en négatif, les contours de son entreprise et de pointer les enjeux dont elle se saisit. Avec le recul qui est le nôtre, elles ont également l'intérêt de révéler que ces enjeux sont en grande partie ceux que l'on associe à cette catégorie artistique que l'on nomme depuis « installation ».

3 La plupart des auteurs qui ont signé des ouvrages sur la question ne se risquent pas à établir une définition stricte et définitive de ce qu'est l'installation. Comme Juliane Rebentisch l'explique, « *installation art*, *despite—or rather*, *because of—its ubiquity*,

offers a peculiar sort of resistance to a neat definition as a genre[1] ». (Rebentisch, 2012, p. 14) Plusieurs analyses s'accordent toutefois pour lui reconnaître certaines caractéristiques. Pour citer des exemples de référence relativement récents, Julie Reiss et Claire Bishop prennent toutes deux le soin de différencier l'installation, comme pratique artistique, de toute présentation d'objets artistiques associés dans un même espace, mais autonomes les uns par rapport aux autres et par rapport à cet espace qui les relie. Pour Julie Reiss, dans le cas d'une installation : « *There is always a reciprocal relationship of some kind between the viewer and the work, the work and the space, and the space and the viewer*[2]. » (Reiss, 1999, p. xiii) De la même façon, Claire Bishop indique que dans une installation : « […] *the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity*[3]. » (Bishop, 2005, p. 6) En tirant parti de ces analyses, on comprend bien que la mise en cause de la sculpture que Sanejouand porte alors repose justement sur l'absence de ces qualités que l'on reconnaît à l'installation. Par contraste, ses *Organisations d'espaces* cherchent à établir une relation spécifique avec les espaces qui les accueillent, de même qu'avec les spectateurs et spectatrices qui en font l'expérience.

4 Cet article se propose d'étudier ces relations et donc, avec les *Organisations d'espaces*, de donner à voir et à comprendre un exemple historique d'installation avant la lettre. Il s'agira également d'en souligner la singularité. Ainsi, nous avons commencé de le voir, chez Sanejouand, le rapport à l'espace est la donnée centrale de ses interventions. Mais pour cet artiste, il n'est pas question que l'œuvre continue de créer son propre espace, même si l'on peut physiquement y pénétrer. Les *Organisations d'espaces* veulent abolir toute distance d'avec la réalité environnante. Sanejouand rejette toute conception d'un espace théorique ou imaginaire au profit d'une spatialité ancrée dans la perception corporelle et ses caractéristiques, telle cette incapacité à « appréhender un espace non délimité » ou « n'importe quel infini ». Il envisage l'espace « dans son acceptation la plus physique, celle dont nous avons constamment l'expérience : l'espace de cette pièce, celui de la pièce d'à côté, celui de ce jardin ou celui de cette vallée ». (Sanejouand, 1970) Les *Organisations d'espaces* sont par conséquent créées en fonction du lieu où elles se déploient, si bien que ces deux éléments sont

indéfectiblement liés et témoignent, très tôt, d'un type de relation que l'on qualifie habituellement d'*in situ*. Nous le verrons, plutôt que d'affirmer leur réalité, de distinguer leur propre lieu, les *Organisations d'espaces* interagissent avec l'existant. Elles poursuivent l'ambition d'agir sur l'espace et sur l'expérience que le sujet incarné en fait.

La prise de conscience de l'espace premier

5 Pour commencer, il nous paraît nécessaire de revenir à la genèse des *Organisations d'espaces*. S'il n'est pas toujours possible de fixer avec précision les circonstances dans lesquelles l'œuvre d'un artiste s'infléchit, dans le cas qui nous intéresse on peut aujourd'hui aisément les établir grâce aux témoignages qui nous sont parvenus. Ces circonstances sont à chercher dans les événements qui se produisent lors de l'intervention de Sanejouand, dans la cour de l'École polytechnique en mai 1967. L'œuvre éphémère créée à cette occasion nous est rendue visible par les photographies prises pendant le court moment où elle fut en place. Notamment, l'artiste réalise un montage à partir de quelques-unes de ces vues, pour la rétrospective des *Organisations d'espaces* qui se tient au Centre National d'Art Contemporain, en 1973 (voir fig. 1). Le panneau textuel qui l'accompagne est également important puisqu'il permet de découvrir que l'intervention de l'École polytechnique est considérée, *a posteriori*, comme la première des *Organisations d'espaces*. Le plus intéressant pour nous reste toutefois le montage et surtout la différence que l'on peut y constater, entre ce que montre l'image située en bas à gauche et les deux autres qui l'accompagnent. En replaçant ces images dans leur chronologie, c'est en effet le passage du premier état de cette intervention — en bas à gauche — au second qui induit chez Sanejouand l'idée de développer des *Organisations d'espaces*.

Figure 1. – Jean-Michel Sanejouand, *Organisation de l'espace de la cour de l'École polytechnique à Paris, 6 mai 1967*, papier marouflé sur deux panneaux de bois, chaque panneau : 95 x 98 x 6 cm, CNAP, Paris, 1973, détail (panneau gauche).



6 À l'origine « sculpture sur mesure », comme le prouve le titre mentionné sur les documents annonçant l'intervention [4], celle-ci prend place dans l'espace de la cour de l'École polytechnique le 6 mai 1967 à l'occasion du Point Gamma, la fête annuelle organisée par les élèves. Habitué à travailler sans soutien financier, l'artiste tire profit des ressources présentes dans ce contexte : une main-d'œuvre opérationnelle et des matériaux en partie spécifiques à cette école militaire — en l'occurrence des échafaudages et des ballons-sondes. Douze modules autoportants sont ainsi assemblés. Chacun comporte des échafaudages formant deux cubes superposés de quatre mètres de côté, dont le supérieur doit être empli d'un ballon-sonde gonflé. Avec une emprise au sol de près de deux cent soixante mètres carrés, pour une hauteur de huit mètres, l'intervention se signale alors par

des dimensions qui connaissent peu d'équivalent en Europe [5]. Il s'agit de porter le travail d'assemblage d'objets manufacturés que l'artiste pratique déjà — nous y reviendrons — à une dimension quasi-architecturale. On retrouve dans ce projet une même attention aux qualités physiques des matériaux et aux contrastes que leurs associations génèrent. Ici, les échafaudages se signalent comme des structurent droites, sombres et rigides, tandis que les ballons-sondes qui viennent s'y loger leur opposent un contour courbe, une teinte claire et une grande élasticité. L'intervention montre certains échos avec la sculpture minimaliste par sa répétition de formes géométriques. Mais elle se singularise par l'irrégularité de ces formes, non pures, voire malléables dans le cas des ballons, et de son agencement puisque les modules ne sont pas tous alignés dans une même direction. Au sol, ces derniers forment deux lignes droites qui se rencontrent à angle droit, mais pas au niveau de leurs extrémités respectives, évitant là encore de dessiner une figure géométrique simple. Avec ses singularités, l'intervention de Sanejouand reste toutefois focalisée sur des problématiques traditionnellement sculpturales : association de matériaux, de formes, de plein et de vide.

7 Un événement météorologique va significativement modifier le visage de l'œuvre : un épisode de grêle perce les ballons-sondes avant même qu'elle soit inaugurée. La vision de l'œuvre qui s'offre alors à l'artiste contribue à sa prise de conscience du rapport qui s'établit entre les armatures de métal et le lieu où elles se trouvent [6]. Les rangées de cubes n'étant ni disposées parallèlement aux bâtiments qui entourent la cour ni placées au centre de celle-ci, elles s'inscrivent dans un décalage par rapport aux lignes de l'architecture et aux axes qu'elle prescrit. La structure, désormais réduite à des réseaux orthonormés, tend donc à transformer l'appréhension de l'espace, contredisant les perspectives existantes pour en créer de nouvelles en découpant les vues que l'on a du lieu. On peut aussi imaginer que le fait de ponctuer régulièrement cette cour d'une même forme rectiligne fournit aux personnes qui l'arpentent un étalon pour se rendre compte de l'échelle de l'endroit. L'intervention apparaît dès lors à l'artiste, à la fois comme un perturbateur et comme un révélateur de l'environnement dans lequel elle prend place. À partir de ce moment, comme il le formule trois ans plus tard, dans son *Introduction aux espaces concrets*, « l'espace est premier » et chaque

Organisation d'espace est conçue en fonction de — et spécifiquement pour — le lieu qui l'accueille.

8 La première de ces réalisations *in situ* a lieu quelques mois après l'expérience de l'École polytechnique. Elle prend place dans la cour du Lunds Konsthall, en Suède, à l'occasion d'une exposition collective organisée par le célèbre critique français, Pierre Restany. La documentation visuelle réunie par l'artiste, dans un autre montage de 1974, permet difficilement, à elle seule, de rendre compte du nouveau régime de production des *Organisations d'espaces* [7]. L'œuvre utilise cent cubitainers en plastique, lestés chacun de vingt litres d'eau, qui sont disposés de façon à former quatre carrés sur le sol. Mais les photographies ne saisissent ni la totalité de l'espace investi, ni l'ensemble des objets utilisés. Les quelques vues rassemblées, notamment celle prise en plongée, donnent à voir que la forme des cubitainers, comme celle des quatre ensembles de vingt-cinq qu'ils composent, font écho aux pavés plus ou moins carrés de la cour. Elles montrent également que l'agencement en carré des cubitainers génère un contraste, par rapport à celui en arc de cercle des pavés. On peut encore ajouter que la qualité de transparence des cubitainers mérite sûrement d'être signalée, puisque l'espace où ils se trouvent est lui-même bordé, au moins sur l'un de ses côtés, d'une surface vitrée qui laisse voir l'intérieur du bâtiment.

9 Pour comprendre qu'une nouvelle logique de relation à l'espace est mise en œuvre ici, au-delà des constats obligatoirement partiels que l'on fait aujourd'hui sans expérimenter cette intervention nous-mêmes, il faut aussi s'en remettre aux commentaires de ceux qui ont pu le faire en 1967. En la matière, même s'ils sont peut-être plus partisans qu'objectifs, les mots de Pierre Restany ont l'intérêt de saluer le travail de l'artiste pour « la force d'impact de son alignement de Lund, par l'exacte répartition des bidons de plastique, la rigueur du rapport entre les objets et les limites dimensionnelles de la cour [8] ». Ce commentaire témoigne ainsi de la réception des enjeux mis en avant par Sanejouand avec ses *Organisations d'espaces* et, particulièrement, du fait que les matériaux utilisés ne valent plus pour eux-mêmes, mais seulement par le rapport qu'ils instaurent avec le lieu dans lequel ils sont installés. Cette donnée est fondamentale, car l'usage d'objets, tels que les cubitainers, est loin d'être une nouveauté pour l'artiste. Si celui-ci a abandonné la

peinture depuis le début des années 1960, lorsqu'il s'engage dans les *Organisations d'espaces* il a l'habitude d'utiliser des objets manufacturés dans ses œuvres qu'il nomme des *Charges-Objets* [9].

De l'objet à l'espace

10 Au cours de la décennie 1960, Sanejouand s'éloigne en quelque sorte de toute action de fabrication au profit d'opérations d'assemblage, voire de simple association, de matériaux et d'objets existants qu'il nomme *Charges-Objets*. Le recours au terme de sculpture devient déjà ambigu pour ce travail qui relève du prélèvement et de la disposition d'éléments divers — du caillou au bateau à moteur — sans qu'ils ne soient forcément solidarisés entre eux. Par conséquent, la distinction entre les *Charges-Objets* et les *Organisations d'espaces* ne va pas de soi, et plutôt que de considérer les réalisations de 1967 comme le résultat d'une rupture, il faut aussi prendre en compte les signes d'une continuité. Dans ce cadre — la communauté de matériaux entre les deux corpus étant soulignée — il reste à s'interroger sur la capacité qu'ont ces matériaux, dans un cas, d'instaurer un rapport avec l'espace spécifique où ils prennent place, alors qu'ils ne le font pas dans l'autre. La comparaison des *Charges-Objets* et des *Organisations d'espaces* fournit un champ d'observation pour mieux analyser ce qui fait la particularité du travail mené par Sanejouand à partir de 1967. Pour cela, les cubitainers utilisés à Lund s'imposent comme un matériau exemplaire : ils ont l'avantage d'intervenir dans de multiples configurations avant et après cette date.

11 Utilisés au sein de *Charges-Objets*, les cubitainers peuvent être disposés sur d'autres éléments ou sur le sol. Dans le premier cas, la superposition induit un rapport direct et incontournable entre les cubitainers et ce qu'ils surmontent. Les deux exemples que nous connaissons jouent de cette manière avec la forme et la fonction du socle. Lors de la Biennale de Paris de 1965, neufs cubitainers reposent sur un cube dont les côtés verticaux sont recouverts d'une bâche à rayures horizontales : l'évocation d'un piédestal n'est contredite que par la présence de ce motif que l'on retrouve dans d'autres *Charges-Objets*. La même année, pour l'exposition « Poulet 20 francs » au Salon Regain à Lyon, ce sont cette fois quatre-vingt-un cubitainers

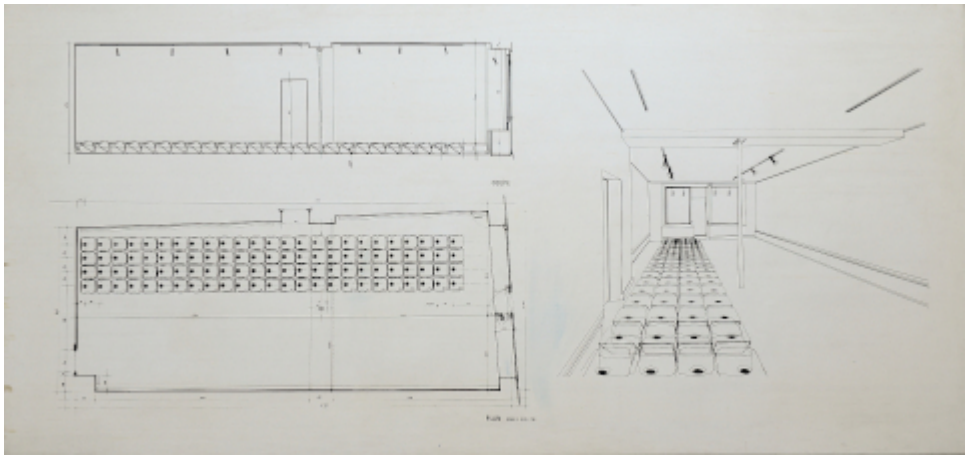
qui sont régulièrement étalés sur une plateforme recouverte d'une bâche unie. Là encore, on comprend assez rapidement que le support sous les récipients ne tient pas le rôle d'un vrai socle, mais fait partie de l'œuvre. Cependant, pour ces deux *Charges-Objets* le support fonctionne comme un cadre matérialisant les limites de l'œuvre. Les cubitainers ne débordent pas du territoire qu'il dessine et dont les spectateurs sont physiquement maintenus à l'extérieur. De la sorte, c'est avant tout le rapport entre les différentes composantes de l'association qui prime sur le possible dialogue avec un lieu spécifique, autant que sur l'interaction avec les spectateurs et spectatrices. Et cela reste vrai, même si leur nature de volumes constitués de plusieurs objets, impliquant un jeu de vides et de pleins, comprend, de fait, une certaine prise en compte de l'espace.

12 Dans le second cas, lorsque les cubitainers reposent sur le sol, c'est encore ce rapport entre les parties qui prend le dessus. *Feuille plastique bleue, carré noir, quatre cubitainers et 80 litres d'eau distillée* et *Deux feuilles plastiques, un cubitainer et 20 litres d'eau distillée*, toutes deux datées de 1967, présentent les récipients associés à des éléments plans fixés au mur, qui font référence à l'objet tableau. Composées de cette façon, ces réalisations défient les catégories habituelles des médiums artistiques, en même temps qu'elles font montre d'une ironie indéniable face au statut même d'œuvre d'art. Bien que les cubitainers ne soient cette fois pas séparés du lieu qui les reçoit par la présence d'un support, on peut avancer que leur rapport à l'espace environnant est différent de celui qu'on observe ensuite dans les *Organisations d'espaces*. Avec ces *Charges-Objets*, tandis que les récipients s'invitent dans l'espace physique du regardeur, les matériaux suspendus au mur ramènent indéniablement à une relation frontale plus classique.

13 En définitive, si dans les deux types évoqués l'œuvre aborde et ponctue un espace physique, il faut conclure que cet espace s'avère sans qualité spécifique et, par là même, interchangeable. En effet, les *Charges-Objets* établissent des relations qui leur sont intrinsèques. Ils sont déplaçables et, quand ils sont exposés à différents endroits, le déplacement ne nécessite pas la moindre modification de leur forme ni de leur nature. À l'inverse, les *Organisations d'espaces* envisagent toujours leur lieu d'apparition comme spécifique. Quand Sanejouand utilise des cubitainers pour ses *Organisations d'espaces*, alors que le

matériau est le même, on constate, en revanche, une différence qualitative dans la prise en compte du lieu dans lequel l'artiste intervient. C'est ce que fait Pierre Restany à propos de l'œuvre de Lund quand il souligne « la rigueur du rapport entre les objets et les limites dimensionnelles de la cour ». On peut encore compléter cette démonstration en observant l'une des *Organisations d'espaces* que l'artiste crée en avril 1968, à la Galerie Yvon Lambert, en utilisant à nouveau des cubitainers (fig. 2).

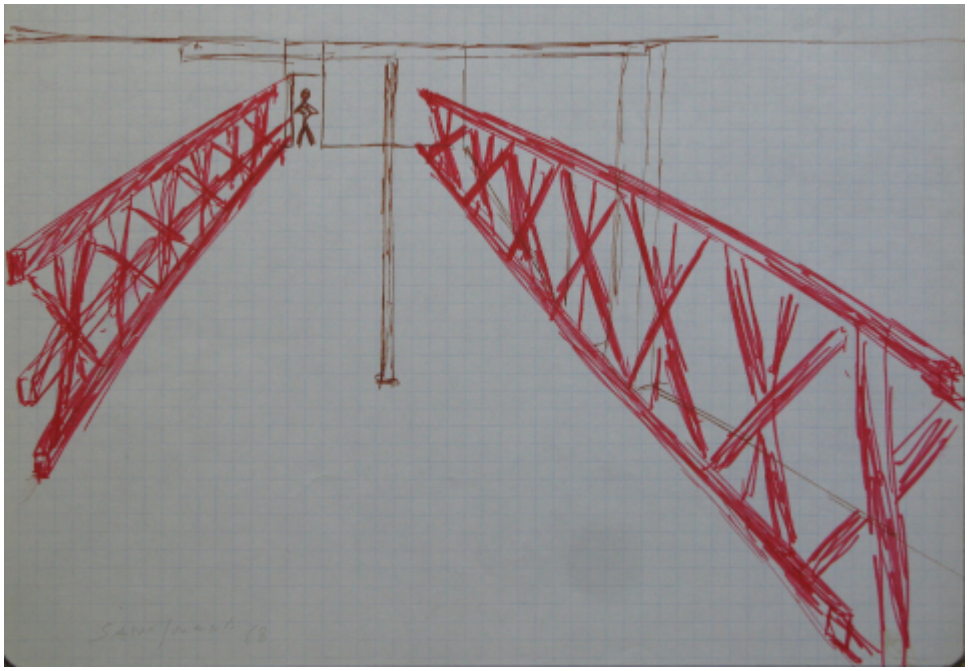
Figure 2. – Jean-Michel Sanejouand, *Organisation de l'espace n° 1, avril 1968, Galerie Yvon Lambert (Paris)*, papier marouflé sur trois panneaux de bois, 176 x 255 x 6 cm, CNAP, Paris, 1973, détail (panneau supérieur : 120 x 255 x 6 cm).



14 Le matériau est le même qu'à Lund et, de plus, présent dans une quantité identique. Cependant, il ne s'agit pas d'une actualisation ou d'une adaptation du projet précédent. On sait d'ailleurs, grâce à un croquis préparatoire présent dans les archives de l'artiste, que l'intervention initialement prévue à Paris comprend l'utilisation de garde-corps métalliques peints en rouge (voir fig. 3). En l'absence de moyens de production conséquents, l'emprunt de matériaux reste une solution privilégiée par Sanejouand pour lui permettre de répondre de la façon qui lui semble la plus adéquate au lieu qu'il investit. Pour une autre *Organisation d'espaces*, réalisée ce même mois d'avril 1968 au Palais Galliera, l'artiste réussi par exemple à obtenir d'une entreprise de travaux des éléments de grues métalliques peints en jaune. C'est finalement parce que l'entreprise propriétaire des garde-corps se désiste, qu'il va devoir se rabattre sur les cubitainers — plus faciles à obtenir. Cela dit, confronter le croquis

préparatoire aux traces de l'intervention finale permet également de bien mieux appréhender la manière dont Sanejouand travaille à partir des qualités propres de la Galerie Yvon Lambert. Avec les garde-corps, comme avec les cubitainers, on voit qu'il souligne la profondeur de l'espace à parcourir lorsque l'on s'engage dans la galerie. Le croquis manifeste la nature corporelle de cette perception en représentant schématiquement un sujet à l'extrémité de cet espace. Les objets accusent également les irrégularités de sa géométrie, qui apparaissent distinctement sur le côté droit du croquis.

Figure 3. – Jean-Michel Sanejouand, *Croquis préparatoire pour l'Organisation de l'espace n° 1, Galerie Yvon Lambert (Paris)*, feutre sur papier, 21 x 27 cm, 1968, archives de l'artiste.



15 Pour la réalisation finale, l'ensemble des cubitainers forme un grand rectangle constitué de quatre rangées de vingt-cinq. Posé par terre, ce rectangle épouse de sa largeur le mur du fond de la salle. Ainsi positionné, en traçant une ligne perpendiculaire à ce mur, il s'aligne sur le mur latéral gauche en même temps qu'il rend visible l'obliquité des deux parois restantes par rapport aux premières. L'examen du plan de l'*Organisation d'espaces*, reproduit sur un autre panneau de la rétrospective de 1973 (voir fig. 2), montre en effet que cette pièce de

la galerie n'est pas strictement perpendiculaire à la rue qu'elle borde. Le mur du fond n'est pas parallèle à la rue, et le mur gauche qui le rejoint à angle droit présente donc le même écart. Réglés sur cette configuration architecturale mais, placés à côté du mur droit, les cubitainers donnent ainsi à voir l'irrégularité de l'intervalle qui les sépare de celui-ci. Le nombre important de récipients, organisés sur quatre lignes qui traversent presque entièrement la pièce, nous laisse également imaginer l'effet d'agrandissement de l'espace provoqué. Vu de l'extérieur de la galerie, à travers la vitrine, le dispositif tend sûrement à accentuer la longueur de la salle ; quand on est à l'intérieur, les cubitainers semblent pouvoir servir d'outil de mesure pour l'endroit.

16 De fait, chaque intervention se distingue de la précédente et, par rapport aux *Charges-Objets*, les matériaux utilisés cèdent leur centralité au profit des relations qu'ils sont en mesure de créer avec l'espace et les sujets qui le parcourent. La possibilité de remplacer des garde-corps par des cubitainers, dans l'exemple que nous venons d'évoquer, est tout à fait symptomatique de cette nouvelle donne. Pour Sanejouand, l'objet produit industriellement ne présente aucun intérêt propre et n'induit, *a priori*, pas de signification particulière hors de sa simple présence et de ses qualités matérielles. Ce caractère est délibérément renforcé dans les *Organisations d'espaces*, où le même objet est souvent multiplié et, contrairement aux *Charges-Objets*, rarement associé avec un autre qui ne soit pas de même nature, contribuant ainsi à lui refuser toute unicité. Ce vocabulaire plastique concourt également à restreindre de manière drastique l'expression de l'auteur, en même temps que la démonstration de son supposé savoir-faire. Son identité, comme son intériorité, sont indécelables dans les *Organisations d'espaces* puisque, suivant les lieux investis, Sanejouand fait finalement peu appel au même objet.

17 Cette banalité et cette neutralité sont les parfaits vecteurs d'une mise en cause du moindre caractère artistique qui pourrait être reconnu aux objets. En fait, c'est une certaine « réaction d'indifférence visuelle » (Duchamp, 1994, p. 191) toute duchampienne que l'artiste finit par obtenir. Au sein des *Organisations d'espaces*, l'objet doit agir par défaut : il déplace l'accent sur l'environnement qui l'entoure et sur les rapports qu'il institue avec ce dernier. En ce sens, et comme nous

avons pu le montrer ailleurs, l'utilisation de l'objet chez Sanejouand est à rapprocher de celle des alternances de bandes blanches et colorées chez son contemporain et également pionnier de l'*in situ* : Daniel Buren (Herbin, 2014, p. 16-20). Dans un cas comme dans l'autre, ces matériaux ne disent rien d'autre que ce qu'ils sont matériellement. Cependant, ce n'est pas pour se retrancher dans leurs strictes propriétés physiques intrinsèques, comme la théorie moderniste de l'art le réclame. Au contraire, il s'agit d'amener les spectateurs et spectatrices à prendre conscience du contexte environnant dans lequel ils ont pris place.

Du lieu à l'espace

18 Pour Sanejouand, nous le savons, l'ancrage dans le réel est l'argument principal de son rejet des formes traditionnelles de l'art et donc le moteur de son engagement dans la pratique des *Organisations d'espaces*. La façon dont il oppose l'espace « théorique » de la sculpture aux « espaces concrets » qu'il revendique dans le titre de son texte de 1970 est évidemment très significative. L'ambition de l'artiste dépasse les quelques réalisations que nous avons observées. Les *Organisations d'espaces* sont conçues comme une méthode d'intervention, qui n'appartient plus au champ de l'art, mais prétend agir concrètement dans la société. Toujours dans son texte de 1970, non sans une certaine dose d'humour dans la formulation, Sanejouand affirme un nouvel horizon d'application pour sa pratique, en écrivant : « L'art est mort, vive l'art, l'art de vivre ! » À l'image de certains mouvements d'avant-garde actifs pendant les années 1960 — on pense en particulier à l'Internationale Situationniste et au Groupe de Recherche d'Art Visuel — l'artiste veut sortir du champ spécialisé de l'art : il s'agit d'intervenir au niveau de l'environnement quotidien, en provoquant des altérations des données architecturales et urbanistiques qui le structurent. Il écrit ainsi :

> Je peux, bien évidemment, organiser les espaces intérieurs, ou un seul de ceux-ci, de l'habitat d'un particulier. […] Je pense que le désir de vivre dans des espaces organisés va devenir impérieux à bien des gens qui subissent une architecture laide et bête.

> Mais la plus évidente destination des organisations d'espaces est le lieu public, ou semi-public : les rues, les places, les jardins des ensembles immobiliers [...]

> En prenant en charge les espaces (tout particulièrement ceux de l'habitat urbain) à l'aide des moyens techniques et des produits de l'industrie, j'offre une possibilité de libération là où précisément le risque d'asservissement est les plus grand. (Sanejouand, 1970)

19 On le voit à la fin de ce passage, le désir d'intervenir sur l'espace ambiant découle d'un constat critique, qui rejoint ceux de l'Internationale Situationniste et du GRAV, quant à l'aliénation générée par la planification urbaine et l'architecture héritées de la reconstruction après la seconde guerre mondiale. Tous condamnent la monotonie des espaces quotidiens et le comportement de passivité qu'ils induisent chez les individus qui les habitent. Il faut tout de même ajouter que cette volonté de désaliéner est, chez les situationnistes surtout, inséparable d'une aspiration révolutionnaire ciblant l'ensemble de la société. Chez Sanejouand, on ne trouve pas un tel engagement politique et son action vise plutôt à contribuer à l'avènement d'une société post-industrielle du bien-être. Il s'agit de corriger les excès de la société capitaliste des Trente Glorieuses lorsqu'elle soumet l'aménagement du territoire aux seuls impératifs de fonctionnalité et d'économie, mais en aucun cas d'appeler sa chute. L'aliénation contre laquelle l'artiste veut lutter, c'est celle qui touche la sensibilité de chaque individu dans son environnement de tous les jours. Les *Organisations d'espaces* doivent intervenir pour augmenter la perception des espaces, dont, selon Sanejouand, « nous n'avons qu'une conscience vague ». Mais elles doivent aussi rendre les espaces « intéressants, excitants, agréables, émouvants à vivre » et, pour l'artiste, les dernières innovations apportées par la société de consommation peuvent y contribuer : « l'art doit coïncider avec l'univers technologique » (Sanejouand, 1970).

20 À l'inverse, nous le savons déjà, l'art, tel qu'il existe traditionnellement, n'est d'aucun secours puisqu'il détourne de la réalité des espaces. Cette distance est aussi un problème qui s'impose dans l'interaction avec le spectateur. Pour Sanejouand, « le plus souvent, l'œuvre d'art gèle ce qu'elle veut faire ressentir ». La manière

dont il conçoit l'expérience spatiale n'est pas sans évoquer les acquis de la *Phénoménologie de la perception* que Maurice Merleau-Ponty publie en 1945. Sanejouand écrit que nous sommes « envahis par l'espace » ; l'expérience spatiale concerne « à la fois notre conscience et notre corps tout entier ». Les *Organisations d'espaces* vont donc être conçues comme des situations vécues par le sujet. Toujours dans son *Introduction aux espaces concrets*, l'artiste l'affirme en ces termes : « Je revendique un type de rapport neuf avec le participant (et non le spectateur). C'est le passage de la consommation à la conscience. » Le rapport à l'environnement, tel qu'il est envisagé avec les *Organisations d'espaces*, est ainsi enraciné dans l'expérience perceptive corporelle : celle de l'artiste et celle du spectateur-participant. L'artiste agit sur les lieux dans le but que celles et ceux qui les parcourent soient, en quelque sorte, aussi plus actifs dans leur perception. Si la dimension visuelle reste importante dans les *Organisations d'espaces* que nous avons analysées, elle n'existe pas sans le déplacement conjoint du corps : nécessaire pour occuper différentes perspectives et saisir l'entièreté de chaque intervention.

21 Contrairement aux membres du GRAV, qui régulièrement mettent en place des dispositifs ébranlant l'équilibre des corps [10], Sanejouand ne sollicite pas directement la sensibilité proprioceptive. Cependant, il arrive que ces interventions fassent appel à d'autres organes perceptifs. Invité à exposer aux Pays-Bas dans le cadre de l'événement artistique « Sonsbeek 71 », il choisit par exemple un lieu de la ville de Dordrecht dont les qualités se révèlent à la fois sur les plans visuel et olfactif [11]. Le cadre verdoyant sélectionné accueille un plan d'eau en effet traversé de part en part par des égouts à ciel ouvert. Le dispositif alors mis en œuvre porte une charge critique évidente quant aux problèmes écologiques. Par un simple marquage au sol en forme de croix, l'artiste indique sur les rives du plan d'eau les deux bouches des canalisations qui le rejoignent. Ces emplacements reçoivent un mégaphone et s'offrent ainsi à l'action des visiteurs et visiteuses pour constater la nature de cet espace et, face à cette situation, peut-être s'exprimer, communiquer, voire dénoncer. La portée sonore d'une voix amplifiée par un mégaphone — 750 mètres d'après l'artiste — devient ici un autre moyen d'attirer l'attention sur les particularités du site et d'interroger ses limites, sans forcément les avoir sous les yeux. Au total, la plupart des cinq

sens du corps humain entre en jeu dans cette *Organisation d'espace*. La corporéité de l'expérience spatiale s'y affirme d'autant plus que le dispositif lui-même induit des perceptions multiples, selon l'emplacement que les sujets occupent autour du plan d'eau et selon l'utilisation qui est faite des mégaphones. Encore une fois, il n'existe pas d'espace absolu pour l'artiste, mais seulement ce que chaque sujet incarné en perçoit. À ce propos, Sanejouand juge important de préciser : « Je ne désire pas faire entrer les autres dans un monde personnel. Je m'efforce de créer un champ commun. En organisant un espace, je diminue la distance qui existe entre mon expérience et l'expérience d'autrui. Je tente de faire de ce lieu un point de communication. » (Gauthier, 1973, p. 42-45)

22 Autrement dit, il n'est pas question pour l'artiste d'imposer un point de vue dans ses *Organisations d'espaces*. Il s'agit bien plus souvent, comme nous l'avons vu dans les exemples évoqués, de révéler les spécificités d'un lieu en multipliant les perspectives, en en perturbant l'appréhension ou en amenant à le parcourir autrement. En ce sens, pour reprendre la distinction que Michel de Certeau fait entre lieu et espace, dans son ouvrage *L'invention du quotidien* paru en 1980, l'expérience du lieu que propose Sanejouand dans ses interventions en fait un espace. Il faut en effet se rappeler que pour Certeau « est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel les éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité ». (p. 208) Par contraste :

> Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé [...]. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ». (Certeau, 1980, p. 208)

23 La difficulté que nous avons, aujourd'hui, pour saisir pleinement comment l'expérience du lieu proposée par les interventions de Sanejouand le fait devenir espace, tient, comme pour toute installation, à notre absence de vécu. D'une certaine manière, les documents que nous avons convoqués viennent réinstaller « l'ordre » et la « stabilité » du lieu en figeant l'espace. Ils imposent une

prédominance du visuel là où les interventions de l'artiste convoquent un champ de perception corporel plus étendu. Ce problème, Sanejouand lui-même y a été confronté. Lorsque le Centre National d'Art Contemporain lui propose une rétrospective des *Organisations d'espaces*, l'artiste est obligé de trouver un moyen de témoigner d'expériences qui n'existent plus et ne sont pas reproductibles. C'est à cette occasion qu'il va réaliser les montages photographiques, parfois associés à des plans, dont nous nous sommes servis. À ce moment, l'entrée dans l'institution va donc avoir l'effet de sanctionner le devenir image d'une pratique qui s'était, à l'origine, pensée contre son économie. Mais l'artiste ne va pas se laisser enfermer dans cette situation et va créer une nouvelle œuvre *in situ*.

Conclusion

Face aux espaces figés à la surface des documents présentés dans l'exposition et dont la perception ne peut être que de l'ordre de la projection ou de la reconstruction mentale, l'artiste va proposer l'alternative de l'espace vécu. Les multiples miroirs qu'il dispose à l'intérieur du bâtiment, mais également dans les extérieurs qui l'entourent, permettent à la fois de troubler la continuité visuelle des espaces et d'y ancrer visiteurs et visiteuses en tant que sujets percevants. Dépassant la logique d'agencement plan de différents points de vue, que l'on observe sur les panneaux documentant les *Organisations d'espaces*, les miroirs interpellent l'expérience même que le spectateur fait du lieu où il se trouve. Les surfaces réfléchissantes du CNAC parviennent à rendre visuellement la dimension environnante de l'espace. Elles permettent d'en voir simultanément deux coordonnées distantes et, lorsqu'elles se font face, elles dissolvent les certitudes, appelant à une appréhension encore plus attentive de la situation. Quand c'est le visiteur qui est reflété, l'effet est encore plus direct : il se voit incorporé au sein de cet espace. Il cesse donc d'oublier les lieux au milieu desquels les œuvres et lui-même se trouvent. Il commence à porter son attention sur les qualités particulières de l'environnement, à prendre conscience des volumes, des parcours, de l'éclairage, de toutes ces données qui, au sein d'une exposition, incarnent l'action concrète de l'institution. Cette fois, l'expérience du lieu est donc aussi celle de

l'exposition, ce dispositif qui ordonne les « rapports de coexistence » de l'œuvre et du spectateur que les *Organisations d'espaces* ambitionnaient de changer à l'échelle de notre environnement quotidien.

BIBLIOGRAPHIE

Aupetitallot Yves (dir.), 1998, *Stratégies de participation. GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visuel*, Grenoble, Le Magasin – Centre national d'art contemporain.

Certeau Michel de, 1980, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éditions.

Bishop Claire, 2005, *Installation Art: a Critical History*, Londres, Tate Publishing.

Duchamp Marcel, 1994, « À propos des "ready-mades" », dans *Duchamp du signe : écrits* [1975], Paris, Flammarion.

Gauthier Blaise (dir.), 1973, *Cnac/archives* 9 : *Les organisations d'espaces de Sanejouand*, cat. d'expo. (Paris, Centre national d'art contemporain, 30 mars-21 mai 1973), Paris, Cnac.

Herbin Frédéric, 2014, *Les Organisations d'espaces de Jean-Michel Sanejouand* (1967-1974), Bourges, École nationale supérieure d'art de Bourges.

Herbin Frédéric, 2016, *La Critique artiste des lieux culturels en France* : 1967-1977, thèse de doctorat sous la direction d'É. de Chassey, Tours, Université François Rabelais.

Herbin Frédéric, 2017, « Pierre Restany et les Organisations d'espaces de Jean-Michel Sanejouand ou jusqu'où l'art peut agir dans la société », dans C. Leroux et J.-M. Poinsot (dir.), *Entre élection et sélection : le critique face à ses choix*, Dijon, Les Presses du réel, p. 224-248.

Hergott Fabrice (dir.), 1995, *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospective* 1963-1995, cat. d'expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 28 juin-25 septembre 1995), Paris, Éditions du Centre Pompidou.

Judd Donald, 1991, « De quelques objets spécifiques » [1965], traduit par A. Perez, dans *Écrits* 1963-1990, Paris, Daniel Lelong éditeur.

Lamarche-Vadel Bertrand, 1990, *Jean-Michel Sanejouand : les charges-objets* 1963-1967, Paris, La Différence, Fondation Fine Art of the Century.

Merleau-Ponty Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Gallimard.

Rebentisch Juliane, 2012, *Aesthetics of Installation Art* [*Ästhetik der Installation*, Suhrkamp Verlag, 2003], traduit par D. Hendrikson et G. Jackson, Berlin, Sternberg Press.

Reiss Julie H., 1999, *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*, Cambridge (MA), Londres, The MIT Press.

Rouart Julie (dir.), 2012, *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospectivement…*, cat. d'expo. (Nantes, Hab Galerie, 3 mars-29 avril 2012, Carquefou, Frac des Pays de la Loire, 22 février-6 mai 2012), Paris, Skira Flammarion, Carquefou, Frac des Pays de la Loire.

Sanejouand Jean-Michel, 1970, *Introduction aux espaces concrets*, Paris, Éditions Mathias Fels, [sans pagination].

NOTES

1 « […] l'art d'installation, malgré – ou plutôt, à cause de – son ubiquité, offre une sorte de résistance particulière à une définition nette en tant que genre […] ».

2 « Il y a toujours une sorte de relation réciproque entre le regardeur et l'œuvre, l'œuvre et l'espace et l'espace et le regardeur. »

3 « […] l'espace et l'ensemble des éléments à l'intérieur de celui-ci, sont considérés dans leur entièreté comme une entité singulière. »

4 Voir le carton d'invitation reproduit dans Frédéric Herbin, 2014, p. 10.

5 Voir Robert Fleck, « Histoire d'une subversion », dans Fabrice Hergott (dir.), *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospective 1963-1995*, 1995, p. 9-19, ici p. 13.

6 Voir le témoignage de l'artiste dans Frédéric Herbin, 2016, vol. 3, p. 4.

7 Reproduit dans Fabrice Hergott (dir.), *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospective 1963-1995*, 1995, p. 58 et dans Julie Rouart (dir.), *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospectivement…*, 2012, p. 152.

8 Pierre Restany, « L'art est mort, vive l'art, l'art de vivre » (j.m.s.), dans *Cnac/archives 9 : Les organisations d'espaces de Sanejouand*, 1973, p. 4-10, ici p. 6. Sur les rapports entre Restany et Sanejouand, voir Frédéric Herbin, « Pierre Restany et les *Organisations d'espaces* de Jean-Michel Sanejouand ou jusqu'où l'art peut agir dans la société », 2017, p. 224-248.

9 Sur ce corpus, voir Bertrand Lamarche-Vadel, 1990.

10 Pour une documentation sur les activités du collectif voir *Stratégies de participation. GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visuel*, 1998.

11 Voir la documentation reproduite dans *Cnac/archives* 9 : *Les organisations d'espaces de Sanejouand*, 1973, p. 42-45.

RÉSUMÉS

Français

Produites entre 1967 et 1974, les *Organisations d'espaces* de Jean-Michel Sanejouand constituent un exemple d'installations avant la lettre. Les définissant en opposition par rapport aux pratiques artistiques traditionnelles, notamment la sculpture, leur auteur a l'ambition d'induire de nouvelles relations entre l'intervention artistique, l'espace qui l'accueille et les personnes qui en font l'expérience. Notre analyse se propose d'exposer de quelle façon ces relations sont mises en œuvre par l'artiste et de pointer leurs singularités. Il s'agit d'abord de revenir sur les circonstances qui amènent Sanejouand à faire du rapport à l'espace la donnée centrale de ses interventions et à tourner le dos à la production d'œuvres autonomes déplaçables au profit d'une pratique *in situ*. Ensuite, l'investigation porte sur les qualités des matériaux présents dans les *Organisations d'espaces* et sur la manière dont l'artiste les utilise. Si certains matériaux sont présents antérieurement dans son œuvre, nous montrons comment l'artiste cherche désormais à déplacer l'attention de l'objet vers ce que celui-ci révèle ou perturbe dans le lieu où il prend place. L'observation menée permet ainsi de mettre en lumière une différence qualitative dans la prise en compte du lieu au sein des *Organisations d'espaces*, par rapport aux œuvres précédentes de l'artiste. Enfin, l'action menée sur le lieu et son but sont interrogés. La volonté de Sanejouand de désaliéner l'individu permet de comprendre pourquoi celui-ci conçoit les *Organisations d'espaces* comme des expériences perceptives qui font des lieux et de leur stabilité des espaces, pour reprendre les distinctions posées par Michel de Certeau.

English

Produced between 1967 and 1974, Jean-Michel Sanejouand's *Organisations d'espaces* are an example of installation art before the term existed. Defining them in opposition to traditional artistic practices, especially sculpture, their author has the ambition to induce new relationships between the artistic intervention, the space that welcomes it and the people who experience it. Our analysis proposes to expose how these relationships are implemented by the artist and to point out their singularities. First of all, it is a question to return to the circumstances that lead Sanejouand to make the relationship with space the heart of his interventions and to turn his back on the production of autonomous works that can be displaced in favor of a site-specific practice. Then, the

investigation focuses on the qualities of the materials present in the *Organisations d'espaces* and on the way in which the artist uses them. If some materials are previously present in his work, we show how the artist now seeks to shift the attention of the object towards what it reveals or disturbs in the place where it takes place. The observation carried out thus provides the possibility to highlight a qualitative difference in the way *Organizations d'espaces* take into account the places, compared to the previous works of the artist. Finally, the action carried out on the place and its purpose are questioned. Sanejouand's desire to de-alienate the individual makes it possible to understand why he conceives *Organisations d'espaces* as perceptive experiences that turn places and their stability into spaces, to use the distinctions put forward by Michel de Certeau.

INDEX

Mots-clés
installation artistique, années 1960-1970, espace concret, architecture, in situ, participation du spectateur

Keywords
installation art, 1960s–1970s, concrete space, architecture, in situ, spectator participation

AUTEUR

Frédéric Herbin
ENSA Bourges, InTRu EA 630
IDREF : https://www.idref.fr/136496210
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/frederic-herbin
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16769701

Des installations proprioceptives de Dan Graham aux promenades « post-cinématographiques » de Jesper Just

From Dan Graham's Proprioceptive Installations to Jesper Just's "Post-Cinema" Walks

Marie-Laure Delaporte

DOI : 10.35562/iris.1174

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Les installations proprioceptives de Dan Graham
Les promenades « post-cinématographiques » de Jesper Just

TEXTE

> « Nous sommes accoutumés de voir le temps sous la forme du lieu. […] Le temps est l'une des conditions du physiques du monde : il est incorporel et ne peut donc ni nous toucher, ni être touché par quelque condition corporelle […]. »
> Anne Cauquelin
> (*Fréquenter les incorporels*, 2006, p. 101-102)

1 Le temps que créent les installations est un temps vécu, expérimenté. En effet, il est moins question de matérialiser des objets que de définir des lieux, des espaces à expérimenter, à habiter, comme le rappelle Éric Troncy :

> Créer une installation, c'est mettre le spectateur dans la situation de devoir inventer un certain nombre de rapports : à son corps, aux éléments d'informations qui (sur)chargent, à un espace, à une fonctionnalité. C'est la possibilité d'intervenir directement sur ses sensations, de la « délocaliser » instantanément. L'installation est une forme intermédiaire, hybride, entre le théâtre et le cinéma : des formes d'expressions scénographiques. (1993, p. 12)

2 Les installations qui font intervenir les images en mouvement permettent de faire surgir les aspects temporels et spatiaux de l'œuvre. Ce type d'installations permet d'écrire et d'affirmer une histoire de l'expérience physique et phénoménologique. Une histoire des puissances de l'image par les effets qu'elle produit sur le visiteur qui reconstitue un imaginaire, à la fois fictif et théorique. À travers l'expérience, c'est aussi une histoire de ce qui relève de la subjectivité, de la transmission au spectateur, et de la relation entre l'image et le spectateur, un champ de force et une source d'affect. Cette histoire de l'expérience fait de l'œuvre un outil pour penser, et une œuvre pensée comme une expérience. Les « images-mouvement », d'après les théories deleuziennes [1], représentent la manière de faire participer le spectateur au temps du film en excitant ses fonctions sensori-motrices, mais une participation et une perception à la fois subjectives et amoindries en fonction de la sélection effectuée par le regardeur.

3 Deux artistes et leurs œuvres permettent de questionner et d'analyser l'aspect phénoménologique des installations d'images en mouvement. Dans un premier temps, les installations vidéographiques « proprioceptives » de Dan Graham (né en 1942) dévoilent les systèmes de perception individuels et collectifs et placent le visiteur au cœur d'un dispositif complexe. Utilisant des principes techniques vidéo tels que le *feedback*, les effets de décalage temporel, de mise en abîme de l'image ou de la vidéo-surveillance, Graham s'approprie les outils de la création de l'image télévisuelle (caméra, écran…) pour mieux en détourner et en questionner les fondements. Le visiteur devient une composante à part entière d'un système qui interroge son image, sa représentation et son comportement devant une perception manipulée par l'artiste, mettant en avant le processus de perception visuelle et physique,

révélant la possibilité de faire appréhender le temps au visiteur à travers la retransmission de l'image. Procédés également présents dans les dispositifs de caméra-surveillance.

4 Dans un second temps, les installations « post-cinématographiques » de Jesper Just (né en 1974), artiste actuel, réactivent les codes de l'installation audiovisuelle. Les plus récentes ont permis de renouveler les questionnements liés au rapport au lieu et à l'espace du visiteur. Comme l'explique Catherine Elwes : « Quand l'installation a émergé comme une pratique définie de ses antécédents disparates, le cadre architectural est devenu un facteur majeur dans la conception et l'exécution du travail. » (2015, p. 12) Ainsi, l'exposition *Servitudes* [2] de Just témoignait de ce dialogue entre installation audiovisuelle, espace architectural et perception du visiteur. Projeté sur plusieurs écrans disséminés dans le lieu d'exposition, le film de Just fait du visiteur le « monteur » d'une narration ambiguë et hétérodoxe, créant une « architecture spectatorielle de l'installation : le rôle déterminant de l'appareillage de l'écran dans la gestion des interactions entre les sujets voyants et les objets médiatiques » (Mondloch, 2010, p. 23). Le visiteur/spectateur prend ainsi conscience de son propre corps, de son acte de vision et des autres visiteurs partageant l'espace de l'œuvre au sein de cette promenade « post-cinématographique » (Bruno, 2012, p. 52).

Les installations proprioceptives de Dan Graham

> « La nouvelle situation des visibilités vient de ce que, depuis l'invention du cinéma et de la télévision, un flux considérable et toujours croissant de visibilités sert simultanément le monde de l'art et celui de la consommation. »
> Marie-José Mondzain
> (*L'Image peut-elle tuer* ?, 2015, p. 57)

5 Ce sont précisément ces visibilités, issues du cinéma et de la télévision, que Graham tente de faire émerger. Suite à son expérience en tant que co-galeriste de la John Daniels Gallery [3], entre 1964 et 1965 à New York [4], il explique avoir « voulu personnellement critiquer non seulement "l'art de la galerie" mais aussi le statut économique de la galerie » (Pagé, 1987, p. 33). Témoin du comportement à la fois des visiteurs, collectionneurs et artistes, il réalise la nécessité pour l'œuvre d'être envisagée comme une expérience en lien avec le lieu, il explore « les connexions entre l'art et l'information, et se concentre en particulier sur le rôle du dispositif médiatique dans la formation de la conscience [5] », à travers un travail de la continuité et des « processus perceptifs, subjectifs, basés sur la temporalité ». Dans les années 1970, ce principe aboutit à la révélation à travers l'installation d'une visibilité et d'une perception de « l'invu » (Mondzain, 2015, p. 45), à savoir le temps comme matière et l'espace comme vecteur proprioceptif dans ses installations vidéographiques reposant sur l'effet de *time delay*. Face à l'enregistrement et à la retransmission en quasi-instantané de sa propre image, le visiteur prend conscience de sa propre existence perçue par autrui : « Il est vrai que ce n'est pas sans réticence que l'on entre dans un processus interactif en terrain muséal […]. L'image du corps […] est tout de même ressentie comme l'expérience présente du corps », écrit Monique Maza (1998, p. 105). Graham explique la sensation de mouvement dans le corps comme faisant partie du processus de perception en s'appuyant sur les théories de James Gibson :

> Un psychologue qui s'intéressait au fait que nous puissions découvrir les choses visuellement en bougeant notre corps à un endroit spécifique. L'expérience visuelle se produit au cours d'une période très étendue lorsque nous nous déplaçons dans l'espace [6]. (Moure, 2009, p. 214)

6 Ainsi, Graham parvient à rendre perceptible le temps du déplacement par le visiteur, d'un point de vue mental et physique. En s'intéressant notamment au « passé immédiat » et à la possibilité de le faire appréhender au visiteur, il développe une pratique de *time-based art* : « Il peut ainsi mettre en œuvre ses expérimentations sur le temps, matériau invisible et impalpable que le spectateur sera en mesure de visualiser grâce au décalage entre l'enregistrement et sa diffusion. » (Roussel, 2011, p. 16) Graham s'inspire ici de Gregory Bateson, qui aborde à la fois l'aspect socio-anthropologique, mais également cybernétique de l'art. La prise de conscience et la perception du soi passent par soi-même et par autrui. Le corps est investi d'un rôle dans le contact et la communication à l'autre, il est le lien vers le monde extérieur à travers son comportement, permettant l'exploration des limites de la présence de l'être et de sa connexion aux autres. En effet, « Bateson s'intéressait à l'art dans la mesure où il est un moyen d'autoréflexivité agissant sur le mouvement de l'information entre différents niveaux de systèmes mentaux étendus [7] » poursuit De Bruyn. Ainsi, les théories de Gregory Bateson abordent l'autoréflexivité de l'œuvre, qui renvoie à son propre système de fonctionnement, d'information, permettant de révéler le contexte au sein duquel s'inscrit le visiteur. L'individu est incorporé par l'artiste dans un système cybernétique élaboré selon une représentation topologique des systèmes mentaux. Graham compare ce système physico-psychique au motif de la boucle de Möbius, un cercle continu qui permet la rencontre de deux chemins interconnectés. Ce cercle homéomorphe — en topologie ce sont deux espaces identiques mais perçus selon des points de vue différents —, ne possède en réalité qu'une seule et même face. L'individu au cœur de la vidéo est à la fois interne et externe au système, telle une construction mentale individuelle reflétant le monde.

7 Ce travail construit sur le principe de décalage temporel est rendu possible principalement grâce aux progrès techniques du matériel

vidéo, qui connaît alors une véritable avancée technologique mais aussi artistique. En effet, dans les années 1960, les artistes (comme Bruce Nauman ou Vivo Acconci) découvraient le matériel vidéographique et l'utilisaient principalement pour ses qualités intrinsèques (enregistrement et diffusion en direct). Graham décide de dépasser ces propriétés immédiates et d'en dévoiler les possibles manipulations et détournements. C'est notamment le cas pour les mécanismes de *time delay* et de *feedback* (ou effet de retour sur l'image). La série d'installations vidéos intitulée *Time Delay Room* fonctionne d'après ces mécanismes. Comme leur dénomination l'indique, ces œuvres sont composées de pièces abritant un dispositif vidéographique qui enregistre puis rediffuse l'image, du visiteur en l'occurrence, avec quelques secondes de décalage, établissant un premier principe : le jeu perceptif mis en place avec l'image du visiteur/performeur.

8 Ces techniques sont employées par Graham pour la première fois en 1974 dans l'œuvre *Present Continuous Past(s)* [8], qui génère une spatialisation du temps en créant un espace à l'intérieur de l'espace. Cet aspect est souligné par le titre de l'œuvre qui, selon Jacinto Lageira,

> laisse entendre différentes interprétations quant aux imbrications temporelles présentes et passées : il peut s'agir d'un présent continuellement passé, d'un passé ou de passés continuellement présent(s), ou encore d'un présent continuellement présent dans le passé, ou d'un passé ou de passé(s) continuellement passés dans le présent [9].

9 Le résultat visuel de ces effets techniques est notamment la répétition du motif du corps, retransmis à quelques secondes d'intervalle de son enregistrement, ce qui génère une simultanéité décalée, créant un temps inhérent à l'action étendu à un présent continu dans la retransmission différée. Ainsi, le processus de perception vécu par le spectateur est modifié à travers la présence vidéographique du corps et sa transformation à l'image. Les œuvres créées grâce à ces procédés sont liées aux préoccupations pour l'espace social. Cet espace est ici associé à celui de l'exposition qui place le visiteur au sein des structures de l'œuvre et suscite chez lui certaines réactions. *Present Continuous Past(s)* [10] pose les principes de

cette « série », qui comporte l'utilisation du processus à la fois d'enregistrement et de projection associé à un jeu de réflexion créé par des miroirs. Ceux-ci recouvrent deux murs d'une salle, tandis que le troisième mur est composé d'un moniteur télévisuel permettant de diffuser les images enregistrées par une caméra dissimulée. Selon Philippe Dubois, l'artiste détourne un procédé utilisé dans la vidéo-surveillance :

> Ce principe (tant exploité) est utilisé par Graham, mais avec une perversion fondamentale qui lui permet finalement de *s'approprier le temps*. La perversion, techniquement parlant, c'est le *dispositif du retardement* (*time delay*). C'est-à-dire que Dan Graham, au lieu d'user de cette « classique » possibilité qu'offre le circuit fermé vidéo de simultanéité, la captation et la diffusion, va en fait (ré)introduire un retard entre les deux phases (comme en photographie ou au cinéma), un retard certes léger, mais dont les conséquences, couplées au paradoxe de la mise en abîme, sont vertigineuses. (Dubois, 2011, p. 49)

10 En effet, alors que les artistes ont exploité les capacités de la vidéo à travailler avec l'enregistrement et la retransmission en direct, Graham détourne ces avantages en introduisant un effet de retard venant perturber la perception temporelle.

11 L'œuvre permet au visiteur d'expérimenter son corps et ainsi de prendre conscience de son existence à travers la retransmission de son image enregistrée, certes décalée de quelques secondes, mais aussi de son image reflétée en direct par le miroir. Ces deux systèmes lui renvoient une appréhension de lui-même tant d'un point de vue spatial que temporel, qui a pour but de susciter chez ce dernier une réaction, une réflexion à la fois physique, psychologique et proprioceptive. Les propriocepteurs sont des senseurs qui permettent de se localiser dans l'espace, de prendre conscience de son corps et de sa position dans l'espace et d'établir les limites entre son corps et l'extérieur.

12 Thierry de Duve cite les propos de l'artiste qui décrit le principe de ses œuvres :

> Les miroirs reflètent le temps présent. La caméra vidéo enregistre ce qui se passe immédiatement devant elle et tout ce qui est reflété

> dans le mur-miroir opposé. L'image vue par la caméra apparaît huit secondes plus tard dans le moniteur vidéo. Si le corps d'un spectateur n'obstrue pas directement la vision que l'objectif a du miroir d'en face, la caméra enregistre le reflet de la chambre et l'image reflétée du moniteur (qui montre l'instant enregistré huit secondes auparavant). Une personne regardant le moniteur voit sa propre image il y a huit secondes, et le reflet du moniteur dans le miroir il y a huit secondes de là, ce qui fait seize secondes dans le passé. Il se crée une régression infinie d'un continuum temporel dans un continuum temporel dans un continuum temporel (toujours séparés par un intervalle de huit secondes). (Duve, 2001, p. 54)

13 D'après les expériences sur la mémoire à court terme menées par Richard L. Gregory (Stemmrich, 2008, p. 106) en 1966, huit secondes est la durée neurophysiologique maximale de celle-ci. Ainsi, avec ses œuvres « à retard », Graham souligne l'importance de la mémoire, à la fois individuelle et collective, et par extension de l'histoire, et la nécessité du souvenir, dont l'effacement à court terme est une métaphore de son effacement dans la mémoire collective. Il remet en cause l'existence du présent qui, au moment même de sa réalisation, appartient déjà au passé et que le visiteur, dans son expérience de l'œuvre, perçoit comme un futur immédiat, un présent qui est sur le point d'advenir.

14 Cette interrogation de la perception est, dans certaines installations, poussée à son paroxysme comme dans *Two Viewing Rooms*[11] (1975), composée de deux salles communiquant par un miroir sans tain, dont l'un des deux côtés est transparent. Dans la salle A, une caméra enregistre ce qui se déroule de l'autre côté du miroir, tandis que dans la salle B, un moniteur diffuse l'image enregistrée et le miroir renvoie cette même image en temps réel. Le visiteur situé dans la salle A est placé dans une position quasi-voyeuriste face au visiteur de la salle B confronté à sa double image, et dont les perceptions se voient perturbées par le dispositif réflexif ainsi que par les modifications d'échelle et d'angles de vue engendrées par le moniteur et le miroir. Selon Thierry de Duve, le miroir fait référence en psychologie au fameux « stade du miroir », théorie développée par Jacques Lacan (1949, p. 449-455[12]), qui peut être appliquée aux œuvres de Graham. Confronté à sa propre image, parfois modifiée, le visiteur se voit et existe parce qu'il est vu et prend conscience de sa propre altérité.

L'œuvre développe chez lui un système de pensée réflexive d'un sujet qui se regarde à travers son image. L'œuvre révèle ainsi la conscience de soi. Les « miroirs [...] deviennent des vecteurs privilégiés d'une mise en abîme de la vision et d'une quête immatérielle de pure visualité » (Poirier, 2013, p. 48).

15 Si les œuvres de Graham sont aujourd'hui assez bien connues et ont été exposées à plusieurs reprises, on oublie bien souvent l'aspect novateur qu'elles pouvaient revêtir dans les années 1970 : à la fois la manipulation et non la simple application des possibilités techniques, l'effet produit sur les visiteurs par le dispositif d'enregistrement et de retransmission, l'attraction nouvelle suscitée par la vision de sa propre image sur l'écran télévisuel et, de plus, dans l'espace de l'exposition. C'est pourquoi ce type d'installation historique permet de mieux appréhender les installations audiovisuelles actuelles comme celles de Just qui en réactive certains aspects.

Les promenades « post-cinématographiques » de Jesper Just

16 « Suspendre le sens pour esquiver la transparence : au-delà des conditionnements et des clichés se dégage un lieu paradoxal où la volupté peut être insupportable et où le mensonge connaît une étrange beauté » écrit l'historien d'art Fabien Danesi (2015, p. 39), pour décrire les œuvres de l'artiste danois Jesper Just dans le catalogue de l'exposition intitulée *Servitudes* qui s'est tenue au Palais de Tokyo en 2015. La servitude est la nécessité, l'obligation ressentie comme une limitation, une atteinte à sa propre liberté, mais c'est également l'état de dépendance complète dans lequel se trouve une personne par rapport à une autre. Et ce sont ces états dans lesquels vont se trouver à la fois les personnages des films qui composent l'installation et les visiteurs de l'exposition.

17 Plus que des espaces, ce sont des lieux qu'imagine et conçoit « l'artiste-cinéaste » (Michaud, 2012, p. 17) Jesper Just dans ses installations audiovisuelles. Des lieux complexes, ambigus sur les écrans, entre les écrans et en dehors des écrans. Le « lieu » est le

point de départ de la création et de la mise en espace. Nous allons examiner ici de quelle manière Just s'intéresse à l'histoire et au tissu social de l'espace d'exposition pour concevoir ses projets, comme ce fut notamment le cas de *Servitudes*. L'ampleur du dispositif permet de mettre le visiteur en situation et de lui faire prendre conscience de son propre corps dans un lieu qu'il partage avec l'œuvre, et ainsi d'aborder les notions de « capacitisme » (Jaffrès, 2015, p. 64) et d'autonomisation. L'artiste tente d'élargir l'espace d'exposition et le transforme en différents lieux de passage vers un monde imaginaire, à partir de constructions réelles.

18 Ces lieux participent ainsi à une certaine forme de déréalisation des corps : une altération de la perception ou de l'expérience du monde extérieur qui paraît étrange, irréelle, une expérimentation du doute à la fois physique et mentale. Ce sont des lieux d'un art de l'expérientiel, du corps vivant et du corps comme agent de la création permettant d'envisager de nouveaux lieux, qui peuvent être qualifiés dans le cas de l'exposition de Just de « post-cinématographiques », terme défini par Andrew Uroskie :

> Plutôt que simplement proposer une étude des conditions matérielles de projection au sein de l'espace littéral (le paradigme anti-illusionniste), ou une attention totalisante de l'espace narratif de l'image cinématographique considérée comme un monde en soi, une analyse post-cinématographique explore la conjonction et l'imbrication de ces deux modèles à travers la forme hybride de l'installation de l'image en mouvement [13].

19 Le visiteur se trouve piégé comme dans un lieu d'exposition fictionnel. Il est invité à pénétrer dans les sous-sols et à arpenter l'armature métallique menant au fur et à mesure aux écrans diffusant chacun un film autonome de neuf minutes, mais faisant partie d'un ensemble cohérent et interconnecté, telles les scènes d'un seul et même film. Chaque film participe à la création du lieu architectural de l'exposition mais met également en scène l'architecture urbaine new-yorkaise, et plus précisément le One World Trade Center, créant un lieu immanent à l'espace filmique, dans et autour du bâtiment choisi pour son potentiel émotionnel et son existence architecturale. Telle une « prothèse » urbaine, un membre fantôme, symbole d'absence et de perte, de douleur, un rappel des absents, le bâtiment

est aussi le symbole d'une certaine résilience, permettant de considérer la ville comme un corps, blessé, meurtri et en quelque sorte « réparé ».

20 Ainsi, à mesure que le visiteur s'enfonce dans les dédales du Palais de Tokyo, les écrans révèlent les parties les plus élevées de la tour. Dans le premier film, une jeune fille [14] atteinte de la maladie de Charcot-Marie-Tooth — maladie neurologique qui affecte les systèmes nerveux et moteurs — essaie de jouer une étude pour piano dans un espace simulant une grotte, alors que le second propose un gros plan sur les cordes du piano en vibration. Le troisième film fait apparaître le second personnage, une jeune femme [15] contrainte dans ses mouvements, dans un espace clos et oppressant, dont elle ne semble pas pouvoir s'extirper, situé quelque part dans les espaces inférieurs de l'immeuble. En plan fixe, le quatrième film se concentre sur les ascenseurs du hall d'entrée de la tour, s'ouvrant et se fermant inlassablement. Dans le cinquième film, le spectateur retrouve la jeune fille qui cette fois-ci tente d'inscrire une marque à l'aide d'un caillou sur la façade vitrée du rez-de-chaussée. Puis le sixième film revient sur la jeune femme qui tente de manger un épi de maïs, limitée dans son action par un appareil de rééducation imposé à ses mains. Un jeu de regard fuyant s'installe avec le spectateur au cours de cette scène. Puis cette dernière, dans le septième extrait, se situe à l'intérieur de l'un des appartements construits dans les étages supérieurs, et regarde l'horizon dessiné par l'architecture new-yorkaise. Enfin, le dernier film offre un travelling sur l'un des derniers étages, proposant une vue panoramique de la ville derrière les vitres. Cette élévation inversée est imposée au visiteur par le biais du sous-sol, espace atypique dans sa construction, du fait des différences de hauteur sous plafond, de un à dix mètres, un espace difficile, presque dysfonctionnel. « J'ai choisi de recréer la sensation de la spéléologie dans l'espace d'exposition. L'idée du lieu de tournage m'est aussi venue du parcours de l'espace d'exposition », explique l'artiste (Jaffrès, 2015, p. 62). La localisation du film et donc sa narration vont ainsi découler du lieu de l'exposition prévu.

21 Mais ce dernier est aussi un lieu chargé d'histoire : en effet, 2000 pianos ayant appartenu à des familles juives auraient été volés et stockés dans les sous-sols du Palais de Tokyo pendant la seconde guerre mondiale, ce qui a également participé à la création d'une

œuvre sonore et musicale jouée au piano [16], œuvre reliant les lieux de l'exposition comme les personnages et l'architecture des films, et dont on peut dire qu'elle sculptait l'espace. Le dispositif est construit par 120 mètres de rampes métalliques et les 230 mètres de tissu utilisés comme écran et comme rideau de séparation des espaces. Dans ce cas précis, Just fait appel à l'accrochage atypique des écrans et à leur taille imposante dans le lieu d'exposition : « l'écran fonctionne comme une entité sculpturale à part entière et fait précisément prendre conscience au spectateur des volumes » explique Giuliana Bruno (2012, p. 51). Les écrans ne sont pas simplement disposés les uns à côté des autres et ne reprennent pas non plus le dispositif cinématographique. Ils sont dispersés dans tous les espaces du Palais de Tokyo, suspendus à des hauteurs différentes et la projection se fait parfois même en recto/verso.

22 Cette structure permet à l'artiste d'aborder le thème de la place du handicap dans la société et la notion de « capacitisme » (Jaffrès, 2015, p. 64), discrimination envers les handicapés, incarnée par les deux personnages féminins et mise en rapport avec la « prothèse urbaine » (Jaffrès, 2015, p. 63) représentée par le bâtiment. Ainsi le parcours met en difficulté le visiteur non handicapé dans sa circulation et ses déplacements. Le corps bien portant est ainsi gêné dans son parcours au sein de l'exposition par l'appareillage métallique, mais peut également reconquérir son indépendance, redevenir autonome, notamment s'il accepte de se laisser guider par le parcours et les différents écrans, ainsi que par la musique. Il n'est pas nécessaire de chercher un parcours défini ou un mode de circulation « conventionnel », mais il faut plutôt se laisser aller à la déambulation.

23 Cette « promenade post-cinématographique », comme la qualifie Giuliana Bruno (2012, p. 52), permet à travers les écrans d'« interroger une forme plus vaste d'expérience spatiale » (Bruno, 2012, p. 65). Selon Giuliana Bruno, elle inscrit l'œuvre de Just dans l'histoire de l'exposition et de la projection, et notamment de celle des panoramas du XIXe siècle [17], véritables lieux de révélation et d'expérience perceptive et cognitive. L'artiste utilise la capacité du film à rendre le mouvement tout en questionnant la place du spectateur vis-à-vis de l'écran, dans sa mobilité ou dans son statisme. Ce travail de déploiement d'écrans multiples avait déjà été expérimenté par l'artiste lors de l'exposition du film *This*

Nameless Spectacle en 2011 au MAC/VAL. Deux projections panoramiques étaient disposées en vis-à-vis, obligeant à choisir où le regard devait se porter. Ne permettant pas d'embrasser la projection totale, le dispositif fragmentait le récit porté par les images. Le spectateur y est « non plus face à l'écran, mais bien entre les écrans » (Martin, 2015, p. 39), ce qui « amène le public à se regarder voir » (Martin, 2015, p. 40). La multiplication des écrans implique donc l'impossible simultanéité de la perception visuelle, rappelant toujours un peu plus les limites de nos propres capacités visuelles, physiques et mentales. Malgré cette complexité structurelle, narrative et d'appréhension imposée aux visiteurs, paradoxalement, Just offre une liberté et une possibilité que le cinéma contemporain n'avait jamais permises. Cette dialectique incapacité/possibilité fait écho aux deux personnages du film, l'une qui tente de surmonter son handicap, la seconde qui apparaît comme l'incarnation d'une idée de la beauté et de la perfection, mise dans des situations de difficultés physiques. Remise en question dans sa « capabilité », elle renvoie à l'obsession sociale de beauté et de jeunesse.

24 Pour conclure, l'installation tripartite de Just, à la fois visuelle, sonore et architecturale, dans son pouvoir d'engendrer des lieux et de révéler des corps, résonne étrangement avec certaines des théories de Michel Foucault. Selon l'auteur, notamment dans *Surveiller et Punir* (1993), les conventions spatio-temporelles induites par les lieux transforment le comportement humain, témoignant de sa détermination sociale par la fonction du lieu, ce dont l'auteur donne un exemple historique : le système panoptique créé par Jeremy Bentham, en 1780 (Voorhies, 2009, p. 10-11). Ce système rend possible l'influence du regard porté par un surveillant sur un individu lorsqu'il évolue dans un lieu, un espace qui va de fait participer à la construction de cet individu et contribuer à la mise en place d'une société disciplinaire et d'un contrôle social. C'est plus encore le cas des œuvres de Graham qui mettent en avant les relations interpersonnelles et sociales des individus (Mari, 1993, p. 31-36). Comme Just, Graham ne s'intéresse pas seulement au rapport du visiteur avec l'œuvre, mais également à la capacité de l'œuvre à créer une dynamique entre les différents visiteurs. Graham s'appuie à la fois sur les théories phénoménologiques et sur celles du comportementalisme. Détournant les outils des systèmes de

surveillance — le miroir sans tain et l'enregistrement vidéographique — au profit d'une réflexion artistique interrogeant les rapports entre intérieur/extérieur, public/privé, par le biais d'actions privées prenant place dans l'espace public et suscitant parfois des renversements de comportement.

25 Les deux artistes cherchent sans cesse à dévoiler « l'invu », à rendre perceptible les interstices du temps et de l'espace dont le visiteur n'a pas toujours une pleine conscience, ou qu'il estime comme acquis. Au sein du groupe ou en tant qu'individu, le visiteur voit certaines de ses certitudes remises en cause par les expériences phénoménologiques et proprioceptives. Dans la mise en espace, à travers les pièces qu'ils mettent en place, les artistes font appel à la capacité imaginative du spectateur. Cependant, il convient de noter que cet espace existe quelque part entre le spectateur et l'écran, à l'intérieur même de l'écran, à sa surface imageante, mettant à mal la perception, le ressenti de « la présence invisible dans l'espace de l'installation » écrit Hans Belting (2004, p. 148). En créant des lieux à partir d'espace réels, architecturaux, mais qui produisent une fiction imageante, en proposant une nouvelle forme de cinéma, Just positionne son œuvre dans une zone intermédiaire, à la fois isolée et pénétrable et qui s'est adaptée à une nouvelle forme d'art et à un nouveau régime de contemporanéité. Son œuvre fait de l'artiste un activateur d'imagination et de lieux à réinventer. Capable de révéler à travers la perception le temps comme essence de l'être, puisque nous existons dans le temps, il fait de l'installation une machine de vision et « une machine du ressenti » physique. L'installation revêt un pouvoir sensoriel et expérientiel, connectant notre regard dans différents espaces, telle une surface de transition, de création d'atmosphère et d'affect.

BIBLIOGRAPHIE

Belting Hans, 2004, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.

Bruno Giuliana, 2012, « Panoramas en mouvement : le magnascope numérique de Jesper Just », dans cat. d'expo. *Jesper Just: This Nameless Spectacle*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 22 octobre 2011-5 février 2012, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, p. 51-65.

Cauquelin Anne, 2006, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF.

Danesi Fabien, 2015, « Dans la doublure des rêves », dans cat. d'expo. *Jesper Just. Servitudes*, Palais de Tokyo, Paris, 24 juin-13 septembre 2015, Dijon, Les Presses du réel, p. 32-40.

Dubois Philippe, 2011, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now.

Duve Thierry de, 2001, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », dans cat. d'expo. M. Brouwer (dir.), *Dan Graham : œuvres, 1965-2000*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 21 juin-14 octobre 2001, Paris, Paris-Musées, p. 53.

Elwes Catherine, 2015, *Installation and the Moving Image*, Londres, Wallflower Press.

Foucault Michel, 1993, *Surveiller et Punir : naissance de la prison* [1975], Paris, Gallimard.

Graham Dan, 1993, *Dan Graham: Public/Private*, Philadelphie, Goldie Paley Gallery.

Jaffrès Katell, 2015, « Conversation entre Jesper Just et Katell Jaffrès », dans cat. d'expo. *Jesper Just. Servitudes*, Palais de Tokyo, Paris, 24 juin-13 septembre 2015, Dijon, Les Presses du réel, p. 62-68.

Jaudon Raphaël, Marchiori Dario & Vancheri Luc (dir.), 2015, *Expanded Cinéma*, Paris, Classiques Garnier, numéro de la revue *Écrans*, 2015-1, nº 3.

Kitnick Alex (éd.), 2011, *Dan Graham*, Cambridge, The MIT Press, coll. « October Files ».

Lacan Jacques, 1949, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous a été révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, vol. 13, nº 4.

Mari Bartomeu, 1993, « Divertissement et ouvert d'art. La culture populaire dans l'œuvre de Dan Graham », *Transpositions. Hypothèses sur le mouvement*, La Ferme du Buisson, Centre d'art contemporain.

Martin Cécile, 2015, « Étude de modèles d'interactions écran-public alternatifs », dans R. Jaudon, D. Marchiori et L. Vancheri (dir.), *Expanded Cinéma*, Paris, Classiques Garnier, numéro de la revue *Écrans*, 2015-1, nº 3, p. 35-52.

Maza Monique, 1998, *Les Installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris, L'Harmattan.

Michalka Matthias, 2010, *Changing Channels, Art and Television, 1963–1987*, Vienne, Mumok.

Michaud Philippe-Alain, 2012, « Imitation of Life », dans cat. d'expo. *Jesper Just: This Nameless Spectacle*, MAC/VAL, Vitry -sur-Seine, 22 octobre 2011-5 février 2012, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, p. 13-40.

Mondloch Kate, 2010, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Mondzain Marie-José, 2015, *L'Image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard.

Moure Gloria, 2009, *Dan Graham. Works and Collected Writings*, Barcelone, Poligrafa.

Pagé Suzanne (dir.), 1987, *Dan Graham : 20 février-19 avril 1987*, cat. d'expo., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.

Poirier Mathieu, 2013, « Renverser la vue », dans cat. d'expo. *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Grand Palais, Paris, 10 avril-22 juillet 2013, Paris, RMN, 2013, p. 48-52.

Roussel Noëlle, 2011, « Dan Graham, agent spatio-temporel », dans *Dan Graham. Anamorphose et jeux de miroirs*, Paris, Fage.

Stemmrich Gregor, 2008, *Dan Graham*, Amsterdam, Dumont Buchverlag.

Trodd Tamara, 2011, *Screen-space: the Projected Image in Contemporary Art*, Manchester, Manchester University Press.

Troncy Éric, 1993, *L'Endroit idéal*, Val de Reuil, L'Île du Roy.

Voorhies James, 2009, « A Foucault Remix, or a panoptic gaze », dans cat. d'expo. *Of Other Spaces*, Canzani Center Gallery, Columbus, 25 février-25 avril 2009, Columbus, Columbus College of Art and Design, p. 7-14.

NOTES

1 Il faut noter que Gilles Deleuze écrit au sujet de réalisations filmiques et non des vidéos et « post-films ».

2 Exposition *Jesper Just. Servitudes*, Palais de Tokyo, Paris, 24 juin-13 septembre 2015.

3 Nom créé à partir de celui de Graham et de David Herbert.

4 Située au 17 East 64th Street.

5 Matthias Michalka, 2010, p. 12 : « *conceptual artists looked at the relationship between the art space and the public media space, explored the connections between art and information, and concentrated in particular on the role of the media apparatus in forming consciousness* » (traduction de l'auteur).

6 Dan Graham cité par Eric De Bruyn, « Interview with Dan Graham », dans Gloria Moure, 2009, p. 214 : « *He was a psychologist who was interested in the fact that we discover things visually by moving our body in a particular location. The visual experience is something that happens in a real extended time period as we move around in space.* » (Traduction de l'auteur)

7 William Kaizen, « Steps to an Ecology of Communication », dans Alex Kitnick (éd.), *Dan Graham* (October Files), 2011 p. 99 : « *Bateson is interested in art inasmuch as it is a means of self-reflexively acting on the movement of information between various levels of expanded mental systems* » (traduction de l'auteur).

8 Mark Francis, « Dan Graham: at the Edges », dans Dan Graham, *Dan Graham: Public/Private*, 1993, p. 18-23. Les trois dernières performances des années 1970 : *Performer/Audience Séquence* (1975), *Identification Projection* et *Performance/Audience/Mirror* (1977). Elles possèdent une structure similaire qui inclut le public : performeur face au public engagé dans un discours, puis insertion du miroir.

9 Jacinto Lageira, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000020624&lg=FRA>.

10 Présentée en 1974 aux expositions « Art Vidéo Confrontation » et « Project'74 », à Cologne. Première installation acquise par le Centre Pompidou en 1976. Installation vidéo en circuit fermé, une caméra noir et blanc, un moniteur noir et blanc, deux miroirs, un microprocesseur.

11 *Two Viewing Rooms*, 1975, exposée au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1988.

12 Communication présentée au 16e Congrès International de Psychanalyse à Zürich le 17 août 1949.

13 Andrew V. Uroskie, Windows in the white cube, dans Tamara Trodd, 2011, p. 145-161, ici p. 146 : « *Rather than simply propose an investigation of the material conditions of projection within literal space (the anti-illusionist paradigm), or a totalising attention to the narrative space of the cinematic image considered as a world in itself, a post-cinematic analytic explores the conjunction and imbrication of these two models through the hybrid form of moving-image installation.* » (Traduction de l'auteur)

14 Personnage interprété par Rylee Sweeney.

15 L'actrice est Dree Hemingway, mannequin et arrière-petite-fille de l'écrivain. Jesper Just l'a également choisie pour ces caractéristiques.

16 La composition est basée sur *Opus 17* de Éliane Radigue (1970).

17 Giuliana Bruno donne notamment l'exemple du Maréorama de l'Exposition Universelle à Paris.

RÉSUMÉS

Français

L'émergence de l'installation au milieu du XXe siècle se fait de manière concomitante avec l'art de la performance et de la vidéo. Les artistes de l'installation se sont donc emparés de l'image en mouvement et ont développé des dispositifs au caractère performatif vis-à-vis du visiteur. Dans les années 1970, Dan Graham révèle la visibilité et la perception d'un « invu », à savoir le temps comme matière et l'espace comme vecteur proprioceptif dans ses installations vidéographiques reposant sur l'effet de *time delay*. Face à l'enregistrement et à la retransmission en décalé de sa propre image, le visiteur prend conscience de son existence et de son rapport aux autres. Plus récemment, les installations « post-cinématographiques » ont permis de renouveler ces questionnements. L'exposition *Servitudes* de Jesper Just témoigne de ce dialogue entre installation audiovisuelle, espace architectural et perception du visiteur. Projeté sur des écrans, disséminé dans les sous-sols du Palais de Tokyo, le film de Just n'est visible que par fragments, le visiteur devenant le « monteur » d'une narration ambiguë et hétérodoxe, et devant pour cela se déplacer à travers les enchevêtrements de rampes métalliques, créant une « architecture spectatorielle de l'installation ».

English

The emergence of installation art in the middle of the twentieth century is concomitant with the art of performance and video. The artists therefore took possession of the moving image and developed devices with a performative character *vis-à-vis* the visitor. In the 1970s, Dan Graham manifests the visibility and the perception of an "*invu*" which is time as matter and space as a proprioceptive vector in his video installations based on the effect of *time delay*. Faced with the recording and retransmission of his/her own image, the visitor becomes aware of his/her existence and its relationship to others. More recently, the "post-cinematographic" installations made it possible to investigate anew these questions.
The exhibition *Servitudes* by Jesper Just testify of this dialogue between an audiovisual installation, an architectural space and the visitor's perception. Shown on screens, scattered in the basements of the Palais de Tokyo, the film of Just was visible only in fragments. Hence the visitor became the "editor" of an ambiguous and heterodox narration. To do so he/she had to move through the entanglements of metal ramps, creating a "spectatorial architecture of the installation".

INDEX

Mots-clés
Dan Graham, Jesper Just, installations proprioceptives, post-cinéma, vidéo

Keywords
Dan Graham, Jesper Just, proprioceptive installations, post-cinema, video

AUTEUR

Marie-Laure Delaporte
Docteure en histoire de l'art contemporain, chercheuse associée (Histoire des arts et des représentations EA 4414, université Paris Ouest Nanterre La Défense)
IDREF : https://www.idref.fr/204339138
ISNI : http://www.isni.org/0000000385318378
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16546272

L'Art *in situ* ou le site comme art : un mode de réception japonaise de l'art contemporain

Art in situ *or the Site as Art: A Japanese Reception of Contemporary Art*

Hiroshi Uemura

DOI : 10.35562/iris.1186

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Introduction
Art et/ou monument
Meisho et collection de lieux
Ordre du lieu ludique
Conclusion : Sites célébrés et/ou célébration de sites

TEXTE

Introduction

1 L'augmentation récente des festivals d'art au Japon est frappante. En plus des événements organisés dans les grandes villes, telles que Yokohama, Nagoya et Kyoto, des petites villes et des districts ruraux entreprennent également d'organiser des festivals d'art internationaux. Parmi ceux-ci, la Triennale Echigo-Tsumari et le Festival international d'art de Setouchi ont eu un succès remarquable. Le premier a attiré 500 000 visiteurs en 2015 [1] et le second un million de visiteurs en 2016 [2]. Les deux festivals sont organisés par le même directeur, Fram Kitagawa, qui expose intentionnellement des œuvres d'art dans des zones rurales isolées. Les œuvres d'art, placées à divers endroits sur les montagnes et les îles, ont attiré notamment de nombreux amateurs d'art du Japon et d'autres pays. Des festivals ruraux plus petits ont également exposé des œuvres contemporaines (principalement des installations). Par exemple, en 2017, des festivals ont été organisés à Suzu (ville située à l'extrémité de la péninsule de

Noto, au nord du centre du Japon), à Tango (au nord-ouest de la préfecture de Kyoto), à Shinano-Omachi (district du nord entre les montagnes de la préfecture de Nagano) et à Tanegashima, une île au sud-ouest du Japon), etc.

2 Lors de ces festivals d'art, le tourisme artistique est associé au tourisme vert. Ainsi, les visiteurs d'Echigo-Tsumari ou de Setouchi sont invités à suivre les tours officiels des festivals qui incluent des expériences de la vie agricole et rurale telles que cueillir des fruits avec les habitants de la région ou déguster des plats traditionnels. En plus du rythme lent de la vie rurale, les visiteurs découvrent divers types d'œuvres d'art. Des sculptures autonomes classiques, des œuvres qui se fondent dans le paysage naturel, ou encore des œuvres relationnelles — qui existent dans leur rapport à la présence du spectateur. Différents types d'artistes y participent, des artistes internationaux célèbres, tels que James Turrell et Ilya Kabakov, ainsi que de jeunes artistes moins connus (fig. 1 et 2).

Figures 1 et 2. – À gauche : Des visiteurs font des photos de *Tanada* (*La rizière*, 2000) de Ilya and Emilia Kabakov, à Echigo-Tsumari. À droite : Ma Yansong/MAD Architects, *The Lightscape*, à Echigo-Tsumari, 2018.



Photographies de l'auteur.

3 Pourquoi et comment ces œuvres hétérogènes coexistent-elles ? Est-ce que le lieu où elles sont installées fonctionne comme une base commune pour elles ? Ou bien les installations ont-elles une résonance avec l'histoire ou la géographie locale ? La présence d'une œuvre dans un lieu particulier peut révéler l'intention de l'artiste, mais cela n'explique pas sa réception. Associer un art contemporain

sophistiqué à des paysages ruraux ou à une architecture vernaculaire est en soi stimulant, mais toutes les œuvres ne sont pas modifiées par leur installation dans ces régions. Bien entendu, les œuvres exposées n'ont pas le même effet que si elles étaient installées dans une galerie moderne (White Cube), mais elles n'ont aucune raison particulière d'être exposées là où elles le sont lors du festival.

4 Ce sont certes des œuvres qui prennent place *in situ*, mais bon nombre d'entre elles sont en fait des œuvres *in aliquo situ*, qui peuvent être installées n'importe où. Ces œuvres sont pour ainsi dire déracinées, elles flottent au-dessus de la terre. Cependant la coexistence de divers éléments — œuvres et paysages — est perçue comme naturelle par les visiteurs japonais, amateurs d'art contemporain ou simples touristes découvrant l'art contemporain par hasard. La plupart des visiteurs ne prêtent pas une attention exclusive aux œuvres. Ils apprécient surtout le lieu lui-même et l'acte d'y aller. Les œuvres sont même un prétexte pour se rendre à ces endroits. Cela ne signifie pas pour autant un manque d'intérêt total pour les œuvres d'art, car, bien qu'elles ne soient pas le seul ou le principal objet de l'attention des visiteurs, ces derniers apprécient très vivement et vénèrent presque les installations, comme le suggère le sous-titre de la première Triennale de Setouchi (2010) : Pèlerinage aux îles, pèlerinage d'art. Il semble que la série des œuvres et des lieux à visiter dans le cadre de chaque manifestation soit plus importante que chaque œuvre individuelle.

5 Cette focalisation sur le lieu et la réception indifférenciée des œuvres d'art est en partie liée à la faible culture artistique des Japonais amateurs d'art, mais il y a selon nous une autre raison. Elle réside dans le système japonais traditionnel d'expérience des lieux, *meisho-meguri* (名所巡り) ou « pèlerinage vers des sites célèbres ». Cette pratique, dont l'origine remonte aux voyages religieux médiévaux vers des sites sacrés, s'est modernisée à partir du XVIIIe siècle et est devenue plutôt une forme de célébration culturelle. Nous pensons que la visite de festivals d'art locaux témoigne de la survie de cette tradition. Cependant elle suggère également une expérience esthétique contemporaine d'une nature distincte de celle qui relève des beaux-arts.

Art et/ou monument

6 C'est un lieu commun que de signaler la transformation d'un lieu par une œuvre d'art qui y est installée. La même transformation peut être causée par une pièce d'architecture faisant face à une rue, ou même par un chat qui traverse la rue. Un objet tridimensionnel installé n'importe où affecte inévitablement son environnement et les passants. Mais ce qui est unique à une installation artistique, c'est qu'elle modifie intentionnellement le mode de réception spatiale en fonction du contexte dans lequel se situe l'œuvre et pour le spectateur concerné. Par exemple, certaines œuvres sont placées en tant que sculptures autonomes — sans rapport avec l'environnement —, tandis que d'autres sont intégrées à un paysage rural ou urbain, ce qui renforce l'expérience esthétique du lieu. Ces lieux sont alors dotés d'une valeur artistique contemporaine [3] (Krauss, 1979, p. 30-44).

7 Il existe un autre type d'œuvre lié à un lieu spécifique comme représentation ou symbole de ce lieu, ou évocation de la mémoire de la communauté qui lui est liée. Ce type d'œuvre est peut-être le type d'intervention visuelle le plus ancien dans un lieu : le monument. Bien avant que le genre des beaux-arts ne soit créé, un objet tridimensionnel qui affectait notre sensibilité à un lieu n'était pas appelé une œuvre d'art ou une sculpture au sens moderne du terme, mais un monument. Le monument, étymologiquement *monumens*, est un objet qui nous rappelle un être décédé ou quelque chose d'important, tel que les évènements historiques d'une communauté.

8 Qu'il s'agisse d'art ou de monument, les œuvres installées dans un lieu changent son ambiance et créent une atmosphère spécifique en rapport à l'objet. Mais l'œuvre ne constitue pas simplement un espace autonome. Elle fait référence à un contexte qui oriente notre perception de l'œuvre. Ainsi, un monument fait référence à l'histoire d'une région ou d'une personne, alors qu'une installation artistique est liée au monde de l'art qui est son contexte.

9 À quel contexte les diverses sculptures et installations exposées dans les festivals d'art locaux japonais font-elles référence ? S'agit-il d'œuvres d'art ou d'objets commémoratifs ? Comme mentionné précédemment, le lieu où sont situés les œuvres n'est pas

nécessairement leur raison d'être. Par exemple, les œuvres de James Turrell montrant le ciel découpé en une forme rectangulaire, créées depuis 1986 sous divers titres tels que *Open sky* (2004) à Naoshima, ou *Blue Planet Sky* (2004) à Kanazawa, a presque la même apparence que lorsqu'elle est vue à un autre endroit. *Pumpkin* (2006) de Yayoi Kusama peut être déplacé n'importe où et conserver son effet. Ce ne sont les monuments d'aucun endroit. S'agit-il simplement d'installations ou de sculptures nomades exposées dans une région rurale ? Cependant, de nombreuses œuvres montrées dans des festivals d'art locaux, y compris celles de Turrell ou de Kusama, mettent l'accent sur leur relation étroite avec le lieu. Ainsi l'œuvre de Yayoi Kusama a été associée à son emplacement sur l'île de Naoshima, après son exposition dans le cadre de la Triennale de Setouchi de 2016. Sa citrouille a été décrite comme « la lumière rouge du soleil qu'elle est allée chercher jusqu'au bout de l'univers, qui s'est transformée en citrouille rouge dans la mer près de Naoshima [4] ». L'artiste suggère dans un commentaire sur son œuvre *Tsumari in Bloom* (2003), créée pour la seconde édition de la Triennale de Echigo-Tsumari de 2003 : « Tsumari est une terre noble. C'est une terre enrichie par la tolérance qui englobe toutes les formes d'art. En regardant l'installation de mon immense sculpture de fleurs en plein air, j'ai ressenti une profonde sérénité [5]. » C'est parce que la terre ou la mer peut inclure n'importe quelle œuvre d'art que l'œuvre devient *in situ*. La relation de l'œuvre avec un endroit peut être adaptée à un autre. Aussi peut-on se demander si ces œuvres hétérogènes, sculptures ou installations, dispersées dans le vaste paysage naturel, partagent un contexte quelconque et lequel.

10 La variété des œuvres d'art exposées rend difficile l'identification à un contexte commun. On pourrait soutenir qu'il n'existe pas de contexte, à l'exception de l'art contemporain, et que ce que nous vivons ne serait qu'une succession d'expériences artistiques singulières. Mais il existe peut-être une autre réponse qui peut concerner l'ensemble de ces diverses œuvres d'art, car elles ont en commun d'être visibles ensemble dans une zone singulière. Leur contexte peut être cette zone locale. Bien que nous venions de mentionner que les œuvres des festivals d'art japonais ne sont pas nécessairement ancrées dans la région, leurs relations avec elle ont été établies, décrites, après leur installation [6]. Les œuvres ne sont pas pour autant des

monuments historiques, mais elles s'enrichissent du contexte en se référant au lieu. Ce lieu n'est pas seulement physique, il est aussi virtuel. Les œuvres sont regroupées et liées à un contexte autre qu'une véritable localité géographique. Ce concept de localité virtuelle n'est pas nouveau. Lié au lieu physique, il sert de plateforme, à la fois pour le pèlerinage religieux et le culte moderne des sites célébrés. Si ce phénomène n'est pas exclusivement japonais, il existe une forte tradition japonaise de cette forme d'usage de lieux qui peut nous aider à qualifier l'expérience des visiteurs japonais contemporains lors de festivals d'art locaux. On se réfère ici à la tradition du *meisho* (所), qui signifie littéralement « lieu avec nom » ou « site célèbre », nommé en tant que tel dans le monde de la poésie.

Meisho et collection de lieux

11 Une forme poétique japonaise appelée *waka* (和歌), qui n'utilise que 31 lettres (correspondant à 5 + 7 + 5 + 7 + 7 = 31 syllabes), est devenue une sorte d'art libéral pour l'aristocratie de Kyoto au début du xe siècle et a défini des sujets devenus canoniques (*utamakura* [歌枕] signifiant littéralement « oreiller du poème »). Parmi les différents sujets utilisés pour le *waka*, il y a le *meisho*, qui occupe une place importante dans la poésie japonaise et qui est devenu presque synonyme d'*utamakura*. Les lieux répertoriés comme *meisho* sont parfois des sites historiques ou légendaires, et parfois des lieux aux paysages magnifiques. Mais un *meisho* est un *meisho* du fait de sa place dans le répertoire poétique. Ce n'est pas nécessairement un endroit dans la vie réelle et les poètes peuvent écrire sur un *meisho* même s'ils n'y sont jamais allés. C'est la connotation poétique attribuée à un lieu qui est importante. Par exemple, Shirakawa, un poste de contrôle situé dans le nord-est du pays, fait souvent sentir aux voyageurs le sentiment de leur solitude — la solitude de s'éloigner de la capitale en fleurs, Kyoto. Mais n'importe quel endroit ne peut être considéré comme un *meisho*. Pour être un *meisho*, un lieu doit être considéré comme poétique. Un *meisho* n'est pas un lieu, mais plutôt le nom d'un lieu, ou nom de pays. Ainsi, un vieux proverbe dit de manière ironique : « Un *meisho* n'a pas de lieu à regarder. »

12 Cette longue tradition de *meisho* — lieux renommés ou noms poétiques de lieux — a changé vers le XVIIIe siècle. Avec la montée de la culture bourgeoise et la popularisation des voyages, la nomenclature du *meisho* s'est élargie. En plus des lieux traditionnellement célébrés, de nouvelles catégories sont apparues et ont été louées dans la poésie, telles que les sites locaux légendaires, des merveilles naturelles, des temples ou des sanctuaires qui n'avaient pas été célébrés auparavant, et des *shukubas* (宿場) ou des villes d'étapes sur des routes principales. Cela représente non seulement un élargissement des lieux considérés, mais également un changement d'attitude esthétique à leur égard. Une présence poétique a été conférée à d'humbles petites villes sans aucune référence poétique antérieure (par exemple, Kanagawa ou Kambara), donnant lieu par exemple à leur représentation artistique par Hiroshige (fig. 3)[7]. En outre, le *meisho* n'existe plus uniquement dans l'imaginaire poétique ; sa topographie réelle est devenue un objet d'intérêt. *Miyako Meisho Zue* (都名所図会, *Guide* illustré des sites célèbres de Kyoto), publié en 1780, annonçait qu'il décrivait les sites avec un tel réalisme qu'il offrait une expérience visuelle même à ceux qui n'avaient aucune chance de les visiter.

Figure 3. – Hiroshige, *Kambara, neige nocturne*, gravure sur bois, publiée vers 1835.



Reproduction autorisée par la National Diet Library Digital Collection, Japon.

13 Néanmoins, il convient de noter que les nouveaux *meishos* ne sont pas seulement des lieux réels. Bien que les *meishos* soient représentés visuellement, ces illustrations ne sont pas censées être une représentation correcte de la réalité, mais plutôt une représentation d'une réalité imaginée. Bien sûr, nous ne pouvons pas désigner naïvement ce qu'est le « vrai lieu ». Il peut y avoir une place réelle, mais nous ne pouvons percevoir que ses représentations. Ce qui différencie la représentation d'un lieu du guide *Miyako Meisho Zue* des autres représentations de lieux poétiques, c'est sa prétention d'être réelle. En d'autres termes, le *meisho* représenté ou décrit est l'amalgame d'un lieu réel et d'une fabrication artistique. Hiroshige a lui-même exagéré ou omis certains éléments du paysage dans le but de construire visuellement une nouvelle série de *topoi* poétiques.

14 La construction d'une série de lieux est un autre aspect important du *meisho*. Les anciens *meishos* étaient déjà intégrés au lexique poétique traditionnel. Ils ont été formatés et répertoriés dans les manuels de poésie. Les *meishos* du début de l'ère moderne sont également répertoriés et énumérés, mais pas nécessairement dans le monde poétique ; ils sont répertoriés dans des guides de voyage ou des estampes. Et la sérialité de *meishos* elle-même est importante. La numérotation même des éléments contribue à créer la nouvelle catégorie de sites célèbres. Le nombre des sites cités ensemble varie, comprenant soit « trois excellentes vues sur le Japon », « huit vues sur le lac Biwa », « 36 vues sur le mont Fuji », ou « 53 vues sur les villes de poste de Tokaido [8] ».

15 On peut visiter un *meisho* dans son emplacement réel, mais l'expérience de la visite prend son sens dans une série car le *meisho* appartient à un ensemble de sites célèbres. Les *meishos* participent à un ordre culturel plutôt qu'à un ordre géographique. Ils sont comme des lieux de pèlerinage ; chaque lieu physique a la même valeur métaphysique, mais participe d'une sorte de jeu social joué par les pèlerins culturels qui cherchent à visiter la série de sites. En conséquence, les *meishos* peuvent être situés géographiquement sur la terre, mais en réalité ils sont liés les uns aux autres dans un autre espace d'ordre poétique et ludique. Ils forment une constellation dans cet espace virtuel et acquièrent une nouvelle signification esthétique, à l'instar d'une collection de musée. Les monuments qui avaient initialement un sens *in situ* deviennent des œuvres d'art après avoir

été transportés dans un musée ou une galerie. On peut dire que chaque *meisho* est un objet de collection, exposé dans le système méta-géographique de lieux proposés dans une série (Uemura, 2004). Bien entendu, il ne faut pas exagérer cette métaphore du musée ; une œuvre d'art exposée dans un musée n'a pas le nom d'un lieu. Une œuvre d'art a, en soi, une composition et une qualité esthétique particulières. Néanmoins, l'effet d'une collection est si important que même une œuvre d'art très singulière peut être considérée comme faisant partie de l'ensemble. Inversement, un objet médiocre peut être considéré comme une œuvre significative dans un système de collection. La même chose est vraie dans le cas des lieux. Chaque lieu singulier se transforme et gagne un autre sens singulier dans la collection de lieux.

Ordre du lieu ludique

16 Se référant à l'analyse de l'expérience touristique faite par Dean MacCannell (1976), Jonathan Culler note que les lieux touristiques sont des signes d'eux-mêmes (1988, p. 153-167). Un lieu visité n'est pas simplement un lieu réel ; il appartient à un système sémiotique de tourisme et n'a de réalité que parce qu'il est intelligible au sein du système. Un lieu vide sans vue singulière ni monument peut être désigné comme destination touristique car les lieux touristiques ne sont que des signes. Jonathan Culler fait écho à la critique de Dean MacCannell sur l'attitude naïve qui consiste à distinguer les images touristiques superficielles des expériences authentiques. Dénigrer les touristes en tant que consommateurs d'images artificielles est en soi une attitude touristique typique. Jonathan Culler insiste sur le caractère inévitable d'un système de codes touristiques, car « l'authenticité recherchée par le touriste est en quelque sorte une échappatoire au code, mais cette échappée elle-même est codée à son tour, car l'authentique doit être marqué pour être constitué en authentique [9] » (Culler, 1988, p. 153-167). Il n'existe aucune expérience naturelle et authentique qui échappe au codage culturel.

17 On peut facilement établir une analogie entre le système sémiotique moderne du tourisme et celui de *meisho*. En tant que forme de tourisme, la visite de *meishos* suppose également un système sémantique. Les *meishos* constituent une série de lieux qui donnent

son sens à chaque élément. Comme mentionné ci-dessus, le *meisho* n'est pas seulement un élément d'un système artificiel, il est également associé à un lieu réel. Nous pouvons généraliser ce caractère mixte à tout pèlerinage culturel dans les mondes orientaux ou occidentaux. Un voyage touristique commercial formaté a également besoin de cette relation avec une vraie terre, qui confère de l'authenticité à la visite. Si nous admettons la proposition de Jonathan Culler selon laquelle une simple dichotomie entre une vie réelle authentique et une image touristique fictive n'est pas possible, on peut néanmoins souligner le caractère spécifique de la sémiotique touristique : un lieu de pèlerinage culturel est un signe en soi mais est doté d'une croyance en son existence réelle. Ces destinations de pèlerinage culturel sont de simples signes, mais ces signes prétendent être réels. Et cette prétention est fondée sur le fait que leur importance culturelle est liée à leur situation géographique. On peut appeler cela une réalité augmentée car l'emplacement virtuel du *meisho* dans un monde de dévotion poétique ou culturelle est renforcé par le paysage réel d'un lieu et inversement.

18 Revenons maintenant aux œuvres contemporaines installées dans les festivals d'art locaux. Chaque œuvre d'art a un rapport avec le lieu où elle a été créée et les artistes lui donnent leurs concepts originaux. Mais en même temps, nous pouvons proposer un autre contexte à la réception de l'installation : celui du pèlerinage culturel. De nombreux visiteurs japonais, amateurs d'art jeunes et vieux, d'art urbain ou rural, ne sont pas familiarisés avec les œuvres d'art contemporaines. Ils ne cherchent pas à apprécier une œuvre d'art singulière. Ils sont naturellement invités à explorer les environs pour trouver des œuvres installées ici et là. Bien sûr, leur attention est concentrée sur une seule œuvre quand ils la confrontent, mais cette action n'est qu'une étape du pèlerinage. Les visiteurs acceptent la série de sculptures et d'installations comme s'il s'agissait d'une œuvre unique dans son ensemble. Ce n'est pas un assemblage d'expériences singulières mais l'expérience d'un même espace artistique. En fait, l'organisateur du festival d'art de Setouchi souligne la bonne réputation de la région, où plus de 40 % des visiteurs sont susceptibles de revenir [10]. C'est le charme d'un quartier mêlé à une expérience artistique qui les attire. Ainsi, les œuvres d'art dans une région donnée de la campagne constituent une série modernisée de *meishos*. Mais ils diffèrent des

meishos traditionnels en ce qu'ils peuvent aussi être vus comme des œuvres d'art *in situ*. Les œuvres d'art servent elles-mêmes de points de repère (temporaires ou permanents) enracinés dans un lieu particulier, tout en affirmant leur existence autonome. Cet effet artistique augmente l'authenticité de tout le pèlerinage. Ainsi, les trois éléments constitutifs d'une installation artistique dans la nature, c'est-à-dire des contenus artistiques autonomes, des paysages naturels et un système de lieux touristiques concourent au renforcement du sens du lieu pour les visiteurs.

19 En dehors de ces bénéfices, un touriste urbain apprécie sa visite pour d'autres raisons : éloignement de la vie urbaine, consommation de produits locaux et émotion physique provoquée par la randonnée. Mais le triple jeu de l'art, de la nature et de la sérialité des lieux est crucial dans l'expérience des installations artistiques dans la nature. Ce qui est intéressant dans le cas d'installations japonaises en décors naturels, c'est la prépondérance de la sérialité sur chaque œuvre. Ce n'est pas seulement que les œuvres s'inscrivent dans un concept commun à l'exposition. Les œuvres d'art et les festivals d'art locaux sont intégrés dans un contexte plus large de sites célèbres, qui convertit les œuvres en étapes de pèlerinage. Dans le système des sites poétiques, l'acte de pèlerinage est parfois plus important que l'appréciation de chaque installation. Les installations d'art japonais dans la nature peuvent offrir l'occasion d'une expérience esthétique vivante, mais elles nous font en revanche consciemment apprécier l'acte de pèlerinage dans une série de sites désignés comme des œuvres d'art.

20 Aussi le caractère ludique des installations qui peuvent paraître curieuses ou même ridicules est également lié à la poursuite sérieuse d'une expérience spirituelle authentique. Leur absurdité apparente nous invite à nous connecter avec l'inconnu. Ainsi, elles prennent sens souvent lors des interactions entre résidents et visiteurs, ou entre l'artiste et les visiteurs. Par exemple, le *Mujinsan* (2008), exposé sur l'île de Naoshima par l'artiste Toshio Matsui, est un stand non surveillé qui vend de petites capsules permettant aux pêcheurs locaux d'attraper des pieuvres, une feuille de papier indiquant comment pêcher des poulpes (fig. 4).

Figure 4. – Toshio Matsui, *Mujinsan*, île de Naoshima, 2008.



Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

21 L'artiste communique non seulement avec les visiteurs *via* son installation, mais il tente également de les impliquer dans la communication avec les pieuvres, qui représentent une nature avec laquelle la communication est impossible (Washida, 2016). Toujours sur l'île de Naoshima, *I Love Yu du Shinro Otake* (2009) (*yu* [湯] signifie « bain » en japonais) est, pour les visiteurs, un bain public décoré de divers motifs. Il a été créé « comme un lieu d'échanges entre visiteurs japonais et internationaux et les habitants locaux [11] ». Et *Minomushi Now* (2010), exposé dans les montagnes de Rokko, près de Kobe, est une installation de Kouji Kakuno dans laquelle l'artiste est déguisé en chenille et suspendu à un arbre, twittant toute la journée à propos de ce qu'il voit et entend. Il se présente aux visiteurs comme une figure prise dans le dilemme du retour à la nature et de la société de l'information [12]. Les visiteurs se moquent parfois de lui, prennent des photos avec lui ou lui offrent à manger ou à boire [13]. Ces œuvres passeraient inaperçues ou seraient considérées comme insensées si elles apparaissaient indépendamment du contexte. Mais dans une série d'installations, elles offrent comme une entrée dans un monde parallèle. Une installation peut paraître triviale, kitsch ou absurde ; néanmoins, elle participe à l'ordre ludique des lieux et est reconnue

par les visiteurs comme une étape dans la série de leurs quêtes pour une expérience authentique.

Conclusion : Sites célébrés et/ou célébration de sites

22 Le mouvement land art dans les années 1970 aux États-Unis présente de vastes paysages spectaculaires. L'art spécifique au site, tel que celui de Richard Serra, s'intègre à son environnement et le transforme en un espace singulier. Les œuvres sont diverses mais visent à construire ensemble une structure spatiale spécifique et unique. Il y a aussi des artistes moins intéressés par la réalisation de constructions solides dans la nature. Par exemple, Richard Long, artiste populaire au Japon, forme un cercle ou une ligne en retirant de petites pierres d'un vaste paysage. Il fait aussi de l'art sur ses traces. Peut-être pourrions-nous nous tourner vers des installations artistiques japonaises pour trouver une préférence similaire pour une intervention minimale sur la nature ? Cette préférence résulte d'une attitude à percevoir la nature à travers, ou comme, un ordre poétique.

23 L'artiste sonore japonais Akio Suzuki a créé l'une de ses installations en France. L'installation *Oto-Date* (点音, « servir un son comme une tasse de thé ») de 2007 sur le Sentier des Lauzes en Ardèche est un banc de lauzes où les gens sont invités à entendre des sons naturels. Au sol, il y a une plaque avec des oreilles sculptées (fig. 5)[14]. Akio Suzuki ne vise pas à construire un site artificiel mais plutôt à élargir notre perception du lieu. Il respecte l'environnement naturel du lieu et le célèbre à travers son travail. Ici, nous pouvons trouver un exemple de la rencontre bénéfique de l'installation artistique moderne et du mode japonais d'appréciation de la nature. Le système esthétique prémoderne de sites célèbres survit aujourd'hui et s'est transformé en une célébration de sites.

Figure 5. – Akio Suzuki, *Oto-Date*, Parc Naturel des Monts d'Ardèche, 2007.



Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE

Culler Jonathan, 1988, « The Semiotics of Tourism », dans *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, Oxford, Blackwell.

Krauss Rosalind, 2016, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol. 8 (Spring 1979).

MacCannell Dean, 1976, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, California University Press.

Setouchi Triennale Executive Committee, 2016, *Setouchi Triennale 2016 Official Guidebook*, Tokyo, Gendaikikakushitsu Publishers.

Uemura Hiroshi, 2004, « Mémoire et paysage, institutionnalisation du monument naturel au Japon », *Aesthetics*, nº 11 (numéro spécial), mars 2004.

Washida Kiyokazu, 2016, *Sude no furumai* (*Comportement à mains nues*, en japonais), Tokyo, Asahi Shimbun Publications, chap. 5.

NOTES

1 Comité exécutif Daichi-no-Geijutsusai, *General report for Daichi-no-Geijutsusai, Echigo-Tsumari Triennale, 2015* (en japonais), 2016. Disponible sur <https://bit.ly/3qRhH6y>.

2 Comité exécutif de la Triennale de Setouchi, *General report for the Setouchi Triennale, 2016* (en anglais), 2017. Disponible sur <http://setouchi-artfest.jp/en/press-info/press-release/detail150.html>.

3 L'essai déjà classique de Rosalind Krauss, « Sculpture in the expanded field », analyse en détail la transformation du concept de sculpture ; mais bien qu'elle propose sa notion élargie en relation avec l'architecture et le paysage, son argumentation repose sur la « sculpture » en tant que genre d'objet artistique. La fonction, en particulier la fonction sociale ou commémorative des œuvres installées, n'est pas l'objet de l'essai. Voir Rosalind Krauss, « Sculpture in the expanded field », *October*, vol. 8 (Spring 1979), p. 30-44.

4 Cité dans Setouchi Triennale Executive Committee (ed.), *Setouchi Triennale 2016 Official Guidebook*, Tokyo, Gendaikikakushitsu Publishers, 2016, p. 24.

5 Cité sur le site officiel de la Triennale de Echigo-Tsumari : <http://www.echigo-tsumari.jp/eng/artwork/tsumari_in_bloom>.

6 Peut-être plus que l'emplacement même d'une œuvre d'art, le processus d'installation est important pour son caractère *in situ*. Dans un discours intitulé « De Naoshima à la Triennale Setouchi » tenu en 2017 au séminaire international Yokohama Triennale 2017 et intitulé « La connectivité comme méthode ? L'avenir des Biennales et des Triennales », Soichiro Fukutake, fondateur du site d'art Benesse à Naoshima, explique son long effort pour créer des œuvres avec les habitants de Naoshima. Cette intention contribue certainement à la fusion des œuvres d'art dans la communauté locale et au succès de l'événement comme du site de Naoshima.

7 La représentation visuelle de sites célèbres remonte à un thème célèbre de la peinture chinoise du XIe siècle environ, les « huit points de vue de Xiaoxiang ». Ce thème des « huit vues » a été importé au Japon, où le lac Biwa, près de Kyoto, a été adopté comme alternative au lac chinois Dongtin (dans lequel se jettent les rivières Xiao et Xiang). Il est intéressant de noter

que les huit points de vue sur le lac Biwa sont attribués à huit endroits concrets, tandis que les huit points de vue de Xiaoxiang, à l'exception de Dongtin et de Xiaoxiang, n'ont pas d'emplacement correspondant dans le monde réel.

8 Tokaido est le nom officiel de la route de Kyoto à Edo (ancien nom de Tokyo).

9 « […] *the authenticity the tourist seeks is at one level an escape from the code, but this escape itself is coded in turn, for the authentic must be marked to be constituted as authentic* […] ».

10 Voir Comité exécutif de la Triennale de Setouchi, art. cité.

11 « […] *as a venue for exchanges between Japanese and international visitors and locals to take place* […] ». Site de Benesse Art Site : <http://benesse-artsite.jp/en/art/naoshimasento.html>.

12 Site Rokko rencontres d'art (en japonais) : <https://www.rokkosan.com/art2010/artist/kakuno/>.

13 Voir les twitts de Kakuno's d'octobre à novembre 2010 (https://twitter.com/bagworman). Matsui Mujinsan a d'ailleurs remporté le prix de la meilleure exposition au « Festival de l'art et du riz à Naoshima » en 2008, et *Minomushi Now* de Kakuno a remporté le prix de la meilleure exposition au festival Rokko Meets Art en 2010.

14 L'atelier *Oto-Date* d'Akio Suzuki, qui consiste à indiquer un point d'écho par un signe en forme d'oreille (inspiré de John Cage), a débuté à Berlin en 1996 et se poursuit, avec quelques variantes, aujourd'hui.

RÉSUMÉS

Français
L'exposition d'art dans des paysages est devenu populaire au Japon, avec la multiplication récente de festivals d'art locaux. Dans ces festivals, qui attirent chacun des centaines de milliers de visiteurs, coexistent des œuvres hétérogènes. Certaines sont des sculptures autonomes, d'autres des installations qui se fondent dans le paysage, et d'autres encore sont des œuvres de type « art relationnel ». Bien que ces œuvres *in situ* affirment leur lien essentiel avec le site naturel rural et avec le corps du spectateur — constituant un événement, une expérience, une rencontre éphémère —, les relations avec le site comme avec le visiteur sont complexes et ambigües. Il y a des œuvres *in situ*, mais parfois aussi *in aliquo situ* : des œuvres qui peuvent être installées n'importe où. Qu'est-ce qui attire les

visiteurs dans ces expositions ? Quels sont donc la nature et le mérite de leur localisation ? Si les visiteurs apprécient de voir des œuvres dans ces paysages cela peut être en partie lié au principe japonais traditionnel d'expérience des lieux dit *meisho-meguri*, ou « pèlerinage vers des sites célèbres ». Cette pratique issue du Moyen Âge est associée historiquement au sacré. Aujourd'hui ce pèlerinage prend la forme du tourisme moderne mais conserve un sens traditionnel invisible car les visiteurs se déplacent à travers une série de lieux géographiques selon un jeu culturellement codé. Selon nous, dans le cas des visites d'œuvres d'art en zones rurales, l'appréciation des œuvres d'art participe à ce même jeu traditionnel de se déplacer physiquement dans une série de lieux. Cette dimension spirituelle implicite modifie à son tour la perception des œuvres. Ainsi on dira que la pratique japonaise de visiter ces expositions d'art *in situ* témoigne de la survivance d'une tradition, et constitue ainsi un système alternatif d'expérience esthétique.

English

The installations of artwork in natural landscapes have become popular in Japan with the recent increase in local art festivals. In these art festivals where hundreds of thousands of visitors gather, heterogeneous installations coexist; some are autonomous sculptures, some are fused into the natural landscape, and some belong to "relational art". Although most works assert the essential quality of their location, and the experience as "an event", their relationships to the rural areas and to the body of the visitor are complex and ambiguous. Some works are really *in situ*, but some are *in aliquo situ*—that is, works that could be installed anywhere. What attracts visitors to these exhibitions? Hence what is the nature and merit of the location? What is the relation to the visitor's bodily presence? If visitors enjoy the site-specificity of the artwork this may be linked to the traditional Japanese system of experiencing places as *meisho-meguri—i.e.* "a pilgrimage to a series of famous sites". This practice comes from the Middle Ages and was by then spiritual. While today these pilgrimages appear as a form of modern tourism, they retain a culturally coded character because visitors's journey is like "a game of visiting a series of geographical places". According to me, in the case of the visit of artistic sites, the appreciation of the artwork participates in this same game of bodily displacement to a series of places. This implicit spiritual underpinning conversely modifies the visitor's perception of the works. Thus I propose that visiting artistic sites in natural settings in Japan appears as informed by this Japanese particular tradition, and thus constitutes an alternative system of contemporary aesthetic experience.

INDEX

Mots-clés
tourisme artistique, festival artistique, lieux célèbres, installation artistique, paysage, pèlerinage, promenade spirituelle

Keywords
artistic tourism in Japan, artistic festivals in Japan, famous sites, installation art, scenery, pilgrimage, spiritual walk

AUTEUR

Hiroshi Uemura
Université d'Art et de Design de Kyoto, Japon
IDREF : https://www.idref.fr/284291315

Installations « musicales » (surtout après 2000) : des œuvres limites

Musical Installations (after 2000): Problematic Works

Jacques Amblard

DOI : 10.35562/iris.1200

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Nouvelle organologie
An 2000, scientisme persistant et problèmes esthétiques
Découverte du corps et des sens, phénoménologie naïve ou sensationnalisme
Conclusion

TEXTE

1 On écrit ici en musicologue. Il sera moins question d'installations sonores de plasticiens que — phénomènes plus rares — de musiciens. Or, si les premières se sont multipliées lors des années 1990 (Banks, 1997), les secondes n'ont encore émergé, le plus souvent, que de façon anecdotique, dilettante, exogène : limite. L'installation semble rarement en lien organique avec langage de la plupart des compositeurs.

2 De fait, les sons enregistrés (et implicitement l'électricité) lui semblent consubstantiels. Cela constituerait un problème esthétique, déjà aux yeux de l'écrivain Pascal Quignard pour qui « le fascisme vient avec le haut-parleur » (1996, p. 273). Outre l'invalidation du principe du concert, l'installation musicale pure semble ainsi typologiquement un sujet limite, embarrassant pour la musique. C'est une chute dans la machine. Cette dernière condamne, ou du moins restreint le champ musical à la branche mineure — aux yeux de la musique savante — de la musique électroacoustique, dite aujourd'hui acousmatique. Claire Renard et Pierre-Alain Jaffrennou, installateurs-

spécialistes cités plus loin, furent précisément élèves de la classe d'électroacoustique de Pierre Schaeffer [1] au Conservatoire de Paris. Le GRAME [2], grand installateur, souvent cité également, se consacre au départ à la musique électroacoustique.

3 L'installation musicale signerait ainsi *per se* la mainmise embarrassante d'une catégorie de musique minoritaire, que les musiciens contemporains — Pierre Boulez en tête — dédaignaient souvent au départ, après-guerre et durant les années 1950. Theodor Adorno y voyait un bricolage populaire, simple « plaisir des appareils » (1994, p. 188). On n'était pas certain qu'il puisse y avoir de « musique concrète », comme l'appelait son inventeur, Pierre Schaeffer. Au fond, selon nous, c'est un symptôme des origines particulièrement idéalistes de la musique. Si même le marxiste — donc matérialiste — Theodor Adorno affirme que la musique en soi est une « prière démystifiée » (2002, p. 114), il semble difficile de déshumaniser cette « prière » pour la laisser aux seules machines, dispositifs, ou installations, la plupart électrifiés.

4 Pour autant, l'enjeu plus récent de l'installation musicale semble certes plus prestigieux : conquérir l'espace muséal et s'approcher de l'autorité esthétique des arts plastiques. De façon symétrique, les artistes ont sans doute développé leurs œuvres sonores pour s'emparer d'un nouveau pouvoir, orphique [3].

Nouvelle organologie

5 L'organologie est la typologie des instruments de musique. Or il y aurait continuité entre inventer un instrument et concevoir une installation musicale (Nicollet, 2004). Le vieil orgue eût déjà constitué une installation. Machine complexe, c'eût été une œuvre d'art en soi — d'ailleurs parfois signée — et surtout *in situ* (Fidom & Bragg, 2011).

6 Le Pragois Ondrej Adámek (1979), jeune compositeur émergent, est peut-être célèbre pour ses diverses « air-machines » (2014-16). Ces curiosités, emblèmes visuels, voire logos nécessaires à l'art d'aujourd'hui selon Nicolas Bourriaud (2009, p. 175), devinrent de puissants hérauts du musicien en général. Elles n'ont certes pas fait l'objet d'expositions, du moins à notre connaissance. Mais ils seraient des installations, non seulement selon YouTube qui les exhibent pour

eux-mêmes, mais aussi — et surtout — selon le sérieux catalogue du GRAME lyonnais. Le succès s'inscrit aussi dans le caractère amusant, ludique, enfantin, régressif de ces bricolages intentionnellement dérisoires, pétaradants, pittoresques, aussi protéiformes et riches en perspectives que des jouets *robotstransformers*. La vogue régressive est émergente depuis le nouveau siècle (Amblard & Aymès, 2017). « La régression est à la mode » résume le sociologue Robert Ebguy dès 2002 (p. 65). *Air Machine* 2, peu solennelle, avec ses ballons de baudruche drolatiques, ses jouets pour chien intégrés, semble glisser avantageusement sur cette vague.

7 Néanmoins, les installations sonores, surtout musicales, apparaissent rarement aussi tragicomiques. Si d'autres approchent quelque orbe enfantin, c'est plus souvent par leur caractère d'apprentissage sensoriel. Ce jeu pour tous, notamment sonore, voilà de la pédagogie à l'heure (passée) du *pedagogical turn*, de la médiation culturelle, des concerts-conférences, en vogue durant les années 2000. Mais leur pédagogie sensorielle semble souvent schématique, générique. Elle concerne déjà les bambins, voire les bébés. C'est l'art — voire la culture — pour tous, à l'heure (en 2000), selon John Seabrook, de l'indistinction, la culture du marketing, le marketing de la culture. Nombre d'installations sonores sembleraient bien dévolues, ainsi, au musée pour enfant, aux diverses descendances du parisien Palais de la Découverte.

8 Ce paradigme populaire, voire culturel-marketing, de l'apprentissage, passe par le caractère informatique interactif, très souvent affiché, dès avant 1994 [4]. Les années 1990 développent, pour la consommation de masse, ces nouveaux CD Roms dont — merveille — certains s'affichent interactifs. La machine pense. C'est une téléologie — ambiguë — de robotique.

9 Cette interactivité pourrait révéler autre chose. Enfance, jeu, instrument de musique… Traditionnellement on joue d'un instrument. L'installation sonore interactive est une façon peut-être, désormais, de jouer de façon plus régressive et démocratique, donc marchande, donc postmoderne, jouer non plus d'un mais dans un grand instrument de musique. Naît un caractère magique, d'une part par l'immersion fabuleuse, d'autre part par l'immédiateté, l'absence d'exercice préalable, de travail, de virtuosité, d'où la popularité

potentielle. Cette non-solennité ne semble plus moderniste, plus élitiste. Mais elle montre une autre ambition, postmoderne, associée au gigantisme de l'instrument-installation, comme au gigantisme du marché, du public, etc.

10 *Swing : des sons qui balancent*, à Montréal, en 2011 et 2012, réunissait vingt-et-une balançoires musicales. Chacune — encore un jeu enfantin —, quand actionnée, déclenchait une note de musique. Une musique collective s'y composait alors, amateure et improvisée, donc inscrite dans l'art relationnel — typique des années 1990 selon Nicolas Bourriaud puis Jacques Rancière. Pour les auteurs il s'agissait bien d'un « instrument géant ». Ce dernier, évidemment interactif, ludique, là encore sympathiquement régressif, « visait à l'appropriation de l'espace public, réunissant des personnes *de tous âges* et origines, afin de créer un lieu pour jouer en plein centre-ville ». De même qu'il convient de distinguer art et design, on objectera que l'installation publique, souvent sonore, pose un nouveau problème esthétique, une nouvelle distinction potentielle : entre art et simple urbanisme.

11 En effet, le dispositif affiche une utilité. Il vise à. L'art, de son côté, même non forcément parnassien, et peut-être même relationnel, vise-t-il à quelque but ? Et les artistes Mouna Andraos et Melissa Mongiat ne sont citées que de façon lointaine, après les producteurs exécutifs, pourtant interchangeables d'une année à l'autre, Antoine Clayette (en 2012) remplaçant Hugues Monfroy (2011). Un producteur exécutif rappelle l'univers de la *pop music*. S'agit-il ici d'une installation sonore populaire ? Culturelle ? Donc marketing ?

12 Le GRAME, déclinaison lyonnaise du parisien IRCAM [5], présente diverses installations. Dans *Chute(s) triptyque* (2009), Paolo Pachini, véritable plasticien entrepreneur, sous-traite l'aspect musical de son installation en employant des pièces irréprochables selon l'esthétique musicale, notamment *Staub* (2009) du post-spectral Michael Jarrel et *Charge* (2009) du saturationniste Raphaël Cendo.

13 Or, dans le même catalogue d'installations du GRAME figure le *Livre de sable* (2015), d'après l'œuvre éponyme de Borges (1975), du compositeur néerlandais Michel van der Aa. La musique en est tonale. Elle est même pop, voire trip hop : la voix féminine et le son compressés rappellent l'univers du groupe Portishead. Certes, l'installation pop semble aussi courante et ancienne que l'installation

savante, depuis les expériences de Brian Eno (Metzger, 2010) jusqu'à celle du chanteur de R & B Chris Brown (1999). Mais surtout, le genre installation, occupé par d'autres problèmes esthétiques, même dans le cadre plutôt solennel du GRAME, ne distingue plus tant les esthétiques musicales autrefois opposées. Au-delà d'une simple fusion postmoderne, on peut y voir aussi l'incursion esthétique, voire l'OPA des arts plastiques pour qui ces détails d'esthétique spécifiquement musicale n'existent que peu. Il y aurait eu fusion et acquisition par les arts plastiques des vieilles esthétiques musicales en faillite. De ce point de vue, l'installation serait, au fond, une conquête esthétique plasticienne, même quand elle semble agencée par un compositeur ou un centre de recherche musicale.

14 Notons pour finir que l'installation musicale puise l'une de ses origines dans les préparations de piano de John Cage. C'est d'ailleurs ainsi que l'artiste-poète-musicien a commencé sa carrière. Dès 1937, il préparait, punaisait, modifiait les marteaux. Fluxus, plus tard, notamment Phil Corner dans *Piano Activities* (1962), lui rendait hommage en malmenant plus loin le vieil instrument. Ondrej Adámek, enfant, bien avant de construire ses air-machines, glissait des peignes entre les cordes d'un piano. Tan Dun, dans son unique installation (*Visual Music*, 2004), montre notamment des cadavres de pianos. On peut se demander si l'installation musicale, au-delà de construire de nouveaux instruments, éventuellement gigantesques, ne vise pas aussi à en détruire d'anciens, aussi vastes quant à leur empreinte historique. Elle semble encore parfois un règlement de compte dadaïste, ou fluxien, qui n'en finit pas, éternelle — car difficile — liquidation de la vieille musique bourgeoise symbolisée par son instrument roi, meurtri, détruit, ou sur-employé de façon secrètement dérisoire comme dans les expériences en ligne de « piano à dix mains » (Barbosa, 2008). L'installation musicale, en ceci précisément, est un symptôme : la musique en général souffrirait de ne pas pouvoir dépasser, contrairement à certaines apparences, le stade du romantisme, le stade du piano. De fait, encore vers l'an 2000, le philosophe Justin Clemens appelait romantique toute théorie contemporaine (2003, p. 10).

An 2000, scientisme persistant et problèmes esthétiques

15 Les arts plastiques prennent soin, sans doute, de se distinguer aujourd'hui des arts numériques, design internet ou autres nouvelles technologies sans grandes ambitions critiques, politiques ou esthétiques. Dans le cas de la musique, ce type de distinctions ne peut hélas se faire aussi vite.

16 Tout d'abord, les technologies sont valorisées par les avant-gardes musicales. « La musique est l'art-science », écrivait Edgard Varèse (Ouellette, 1989, p. 37). Si le GRM [6] fut d'abord un peu dédaigné — donc par Pierre Boulez notamment — au moins durant les années 1950, voire 60, c'est au fond que Pierre Schaeffer, son créateur, ingénieur, n'avait pas été élève au Conservatoire de Paris — avant d'y assurer des séminaires entre 1968 et 1980. Longtemps il ne fut donc pas vraiment considéré par le corps des musiciens. Il n'était pas du cénacle. Or, l'IRCAM, en revanche, jouit immédiatement d'un grand prestige auprès des avant-gardes. C'est aussi que son premier directeur historique fut justement Pierre Boulez, dès 1974. Seulement depuis, il semble prestigieux en France de concevoir des projets musicaux utilisant des programmes informatiques extrêmement complexes. Depuis les années 1980, ce qu'on appelle aujourd'hui la recherche-création est au cœur des avant-gardes musicales, au moins françaises et allemandes (Sello, 2012). Outre-Rhin, le compositeur David Behrman, dès 1989, conçoit d'ailleurs une installation sonore hautement technologique, *Keys to Your Music*. Il se fend ensuite de deux articles explicatifs, tels des rapports scientifiques [7] qui semblent bien entendu corrélés.

17 Le fait que les installations musicales soient pour la plupart collectives ne s'inscrit donc pas seulement dans la tendance récente de regroupement des artistes, l'union faisant la force, pour mieux résister à l'oubli, mieux forcer l'entrée d'un monde de l'art mondialisé, marchandisé, plus concurrentiel et impitoyable. Voilà aussi le monde collectif, bien que hiérarchisé, de la recherche en laboratoire. Le chercheur y prime sur l'ingénieur, lui-même primant sur le technicien. Mais tous travaillent ensemble.

18 Or, ce scientisme, en art, est bien une affaire devenue particulièrement musicale. Existe-t-il, au sein du service public français, de nombreux laboratoires de création plasticienne, esthétiquement importants ? On pense davantage à des équipes de graphistes à la solde d'entreprises privées à but lucratif.

19 Les installations des musiciens semblent même légitimement — car assez spécifiquement, excellemment — scientistes, technologiques, électroniques, pour régler de très complexes problèmes de robotique, au point qu'elles se passent parfois même d'auteur affiché [8]. Leurs cousines plasticiennes, elles, s'inscrivent aussi dans une tradition plus artisanale, rousseauiste, technocritique, poétique, simplement mécanique, harpes éoliennes du land art ou sculptures sonores de Jean Tinguely (années 1960). Mais les installations de musiciens s'affairent plus aveuglément dans leur futurisme, paradigme vieux d'un siècle [9]. Elles accomplissent technologiquement des fantasmes de synesthésie persistant depuis les *Correspondances* (1869) de Baudelaire, puis les idées colorées du synesthète Debussy. Par exemple, l'impressionnisme de ce dernier associait volontiers musique, couleur et élément eau (Durney, 1981, p. 43). Or, les installations sonores liquides émergent justement vers 1995, en Allemagne (Seniuk, 1996) aussi bien qu'en Arménie (Abramian, 1995), et sans doute ailleurs, et jusque dans la *Machine à eaux* (2008) du compositeur Denys Vinzant.

20 L'accomplissement par la technologie est aussi celui de la technologie, autour de l'emblématique an 2000, en soi point d'accumulation d'une possible poésie technologique, au point que même les plasticiens, plus frondeurs, ont pu ponctuellement s'en laisser inspirer. La célébration technologique corrélée aux installations musicales, surtout autour de cette année 2000, semble proportionnelle. L'œuvre de laboratoire s'y paie une place historique, voire épistémologique.

21 Au-delà de l'archive, typique selon Jacques Rancière de bien des œuvres autour du nouveau millénaire (2004, p. 79) et qu'on retrouve dans la *Musique des mémoires* de Claire Renard (2000), ou dans l'archivage des vents mondiaux (*Mille Plateaux*, unique installation de Pascal Dusapin, 2014) ou des pianos (*Visual Music* de Tan Dun), une question de vulgarisation scientifique, précise, celle de la relativité du

temps, est alors convoquée. Citons la *Chambre du temps* (2006) de Claire Renard, *Ici même, le temps des traces longtemps* (2006)[10], ou *Time Passing Through Travel* (2014) de Iuan-Hau Chiang. Le thème de l'espace-temps, concept à la fois admiré et ignoré de la plupart, bref mythique, ré-idéalise Einstein. « Le cerveau d'Einstein » constituait une des *Mythologies* repérées par Roland Barthes dès 1956.

22 Mais songeons qu'espace-temps répond aussi secrètement à plastique-musique. L'accomplissement réel d'une ancienne téléologie, voire eschatologie (l'an 2000), se fait-il selon les cinq sens à l'idéal, ce qui semble le projet du *Parfum de la lune*[11] ? Ou au moins par les deux principaux, vue et ouïe ? L'association son-image semble alors nécessaire à cette révélation. Il faut du spectacle sensoriel. Voilà littéralement du son et lumière.

23 L'installation sonore, dès 2000, telle quelque vaisseau spatial, magnifie parfois les lueurs électroniques dans la pénombre. C'est ainsi dans *D'ore et d'espace* (2000) de Denys Vinzant, *Fin de soleil* (2000) de Heiner Goebbels, d'ailleurs sur des textes de Hubert Reeves, jusqu'à *72/Impulse* (2013) de Yann Orlarey et Trafik et *Time Passing Through Travel* cité ci-dessus, en passant par le cycle *Genko-An 64287* (2012), *Genko-An 69006* (2014), *Genko-An 107031* (2017) de Heiner Goebbels. Ces dispositifs aiment faire correspondre, de façon généralement interactive, sons et lumières clignotantes, sons et LED souvent d'ailleurs, car les LED sont bon marché. Le clignotement figure quelque richesse technologique. Devant ceci le public est-il censé devenir phalènes ? *Sonik Cube* (2006), de Yann Orlarey et Trafik, ostensiblement assumé par le GRAME, est l'un de ces damiers électroniques chatoyant dans l'obscurité, figuration d'ordinateur surpuissant, rappelant celui de *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) de Kubrick, voire le robot enfant R2D2 de *Star Wars* (1977). C'est une installation populaire, mais justement parmi d'autres pour les mêmes raisons, car issue d'un monde non seulement science-fictionnel mais cinématographique de grande envergure : hollywoodien. Les sons de *Sonik Cube*, eux aussi cosmiques, car réverbérés, échos complaisants, sont en ceci néo-romantiques[12]. Ils prolongent une *Sehnsucht* légèrement populiste dans sa persistance. Mais ils sont interactifs. Or l'interactivité pose deux problèmes esthétiques.

24 D'une part, elle magnifie un paradigme de création spontanée, démocratique et universelle, mais paradigme ancien, déjà présent dans l'entre-deux-guerres, dans les hommages aux dessins d'enfants de Klee, les pédagogies pilotes de Maria Montessori, Célestin Freinet, Jean Piaget [13], puis paradigme usé après-guerre, dans le culte de la spontanéité, la mode de l'improvisation qui éclate, pêle-mêle, dans le jazz des caves de Saint-Germain-des-Prés et des clubs de New York [14], la danse et le théâtre contemporains, le minimalisme gestuel du dernier Picasso, les projections de Jackson Pollock, l'anti-apprentissage de la musique prôné par Xenakis (1994, p. 31-32), ou l'introduction du hasard dans les musiques savantes dès *Music of Changes* (1951) de John Cage.

25 D'autre part, même si tout geste du public était réellement créateur, l'interactivité consiste à produire une réponse robotique qui, elle, semble esthétiquement plus problématique encore. Bref, à moins de définir une esthétique de la machine, ce qui d'ailleurs a sans doute été fait, mais qui ne peut que cacher un transhumanisme selon nous dommageable, l'interactivité dissimule un renoncement à l'esthétique, voire tout simplement à la composition.

26 Las, les installations musicales semblent massivement et ainsi légitimement néo-futuristes et apolitiques, voire ignorantes de *La Société de consommation* (1970) de Jean Baudrillard. L'autorité de la haute technologie interactive — en fait celle du laboratoire — y semble suffire. Wang Chung Kun s'affiche avec plus d'autorité dans les catalogues d'installations musicales que plasticiennes. En effet, son statut d'artiste multimédia, émergent à Taiwan, pourra faire tiquer les plasticiens occidentaux davantage que les musiciens.

27 L'installateur musicien sera ainsi parfois, à son insu, « techno-kitsch » (Denies, 2014). Il ne pourra, lui, se contenter d'un « tas de bois » pour tout dispositif sonore (Révai, 2000, p. 40). C'est d'ailleurs déjà là que John Cage — notamment à travers des œuvres comme *Branches* (1976) — se montrait peut-être plasticien plus que musicien. La seule installation sonore non intégralement électrique que le GRAME présente dans son catalogue, parmi vingt-sept autres, est *Baguettes* (2011), à l'intérieur du cycle *Archisony*, de Zoé Benoît. Cette réunion d'instruments rudimentaires en bois sculpté, car en même temps sculptures, doit être saisie par le public pour frapper les murs de

l'exposition. Il faut donc, pour que l'électronique soit quittée, que le public agisse à sa place. Mais en ce cas un aspect *happening* semble convoqué. Quoi qu'il en soit, Zoé Benoît est une plasticienne. L'écologie minimaliste, l'appréciable économie des moyens — enfin ? — de sa démarche semble plus attendue dans son cas.

28 Parlons cristal. L'élément silice, présent dans le *Livre de sable* précité, rutile dans *Floating Glass* (2013) de Ros Bandt, et surtout déjà dans les installations de verre (musical) de Denys Vinzant, *D'ore et d'espace* (2000), *Livre de verre* (2002), *Partitions cristal* (2006), *Chemin de verre* (2011). Denys Vinzant est certes moins reconnu des milieux plasticiens que musiciens (ou plasticiens d'Extrême-Orient, plus favorables aux nouvelles technologies). Ainsi, compositeur permanent du GRAME lyonnais, il est certes régulièrement programmé dans les lieux d'art contemporain, mais de seconde importance — culminant à la Biennale de Lyon 2011, mais Biennale *Off*. Or, on l'exposera avec moins de méfiance à l'Opéra de Lyon (2007, voilà l'hommage plus appuyé du milieu de la musique savante), ou en Asie, au Fine Arts Museum de Taipei (2010), au Contemporary Art Center de Chengdu (2014), et bien sûr — néo-futurisme oblige — au Planétarium de Vaulx-en-Velin (2013). Du point de vue de ces derniers lieux d'exposition, peut-être discrets à l'échelle internationale, ou du point de vue musical (donc provincial pour les plasticiens ?), il existerait un troisième sublime — au-delà des deux sublimes kantiens de l'art et de la nature. Ce serait un sublime scientifique, alliant néo-futurisme, néo-romantisme (par le son cristallin réverbéré, long, profond), voire néo-symbolisme *New Age* (par l'évocation de la magie vibratoire des cristaux). La chimie s'y refait alchimie. Les sciences y redeviennent analogiques, théosophiques, pythagoriciennes, dans cette équation, déjà présente dans les œuvres pour harmonica de verre de Mozart : la splendeur visuelle du cristal égale (engendre) sa splendeur sonore.

29 D'où, dans le cas du cristal : visuel = sonore. On comprend donc que Denys Vinzant ait concentré ses efforts d'installations sonores sur ce matériau, ou disons sur le verre. On est cependant parti loin de l'artisanal *Grand Verre* de Marcel Duchamp (1915-1923). Rutilant, propre, voire impeccable, ce sublime usiné, nimbé d'ésotérisme (flatteur et en fait *exotérique*)[15], semble tranquillement néo-platonicien. On chercherait même l'antique harmonie des sphères et

le son qu'elle engendrerait. Que penseraient les plasticiens de cette ingénue résurgence du beau, voire ici caricaturée en propre, car créée par une machine-outil ?

30 Si l'on pouvait conclure cette parenthèse de verre par une pirouette grossière, les musiciens, notamment dans leurs installations, cherchent couramment une gigantesque propreté quand les plasticiens semblent plus souvent tentés par l'inverse, une humble malpropreté : celle de l'atelier, de l'école d'art, parfois de l'artiste, de l'installation, voire de l'esthétique.

31 Corrélé au verre, le thème du miroir, voire du vertige des miroirs à l'infini, convoque une autre tradition, cette fois d'ontologie réflexive typiquement paradoxale (le thème du double), dans *Miroirs distants* (2014) du compositeur Jean-Baptiste Barrière, ou « La porte et le miroir » dans *Jardin de sensations* (2012) d'Alexandre Lévy.

32 Par leurs vastes dispositifs propres, impeccables, il n'est donc pas certain que les installations musicales se distinguent toujours facilement d'un *design* multimédia. Cependant, quelque chose remplace pour elles la légitimation du monde de l'art. C'est l'aval du monde des laboratoires nationaux (GRAME, IRCAM, etc.), ce qui n'est pas exactement l'industrie : c'est au moins la recherche, et de surcroît publique plutôt que privée.

33 *Miroirs distants* utilise un générateur de partitions en temps réel (INSCore) inclus dans le projet de recherche INEDIT, ce dernier parrainé par l'Agence Nationale de la Recherche, le GRAME et l'IRCAM, rien moins. Quel critique écrirait que ces chercheurs docteurs, désintéressés, habitués à quarante ans de respect de la part des musiciens contemporains, ne produiraient que du design, des gadgets ou des effets spéciaux de cinéma ? Ces problèmes esthétiques deviennent surtout institutionnels. Ils semblent affaires de consensus sociétaux, non plus seulement celui du monde de l'art, stigmatisé depuis près d'un demi-siècle par Nelson Goodman et Arthur Danto. C'est désormais le consensus plus général du monde des services publics. En son sein complotent les musées alliés aux centres de recherches nationaux. Ils décident entre eux, en creux — par défaut d'un certain sens critique face au futurisme ? — de ce qui est possible. Pouvoir de la culture sinon de l'art ?

34 Les installations musicales deviennent paradoxalement des symptômes utiles. Elles semblent les caricatures robotisées des œuvres musicales en général. Elles en révéleraient ainsi les faiblesses catégorielles, celles de la musique en soi : un art aveugle, rarement politique, forclos, artisanat inculte, Vulcain [16] jaloux de son insondable *technè* — voire de sa vaine technologie ?

Découverte du corps et des sens, phénoménologie naïve ou sensationnalisme

35 Les installations scientistes précitées fonctionnent par immersion. Il s'agit d'art total, oui, mais désormais plus direct, corporel, au contact. La réalité virtuelle — sonore ou spatio-temporelle — n'est pas loin. Plus généralement, nos installations musicales, ou mêmes sonores plasticiennes, proposent ingénument, peut-être encore dans l'enthousiasme de l'an 2000, une nouvelle phénoménologie, rien moins.

36 L'idée de nombreuses installations sonores est que l'écoute serait finalement subjective. Tout d'abord, elle n'aurait pas forcément lieu par les oreilles, mais par le corps, la structure osseuse. C'était ce que montraient — outre les divers travaux de Locus Sonus — ceux dits « audio-tactiles » de Lynn Pook et Julien Clauss à partir de 2003 : le public, un par un, était invité à s'allonger sur un divan médical, incliné, confortable, comme une chaise de dentiste, de micro enceintes collées sur divers endroits éloignés du corps. (Nous y étions. C'est très agréable.) On entendait différemment. C'est littéralement *sens*-ationnel. Du même duo français, l'installation audio-tactile nommée *Stimuline* (2007) affinait le rapport poético-critique au monde médical, rapport à la fois au premier degré (art-thérapie) et au second (écologie anti-pharmaceutique). Ou ces expériences sensorielles auguraient, là encore de façon populaire pour d'autres raisons, des relaxations des futurs SPA qui allaient envahir, peu après, le monde des loisirs.

37 Les installations sonores, après 2000, plutôt que de casser les oreilles du public — comme l'art *trash* des années 1990 pouvait mieux

l'imaginer, ou plus tard le théâtre de Romeo Castelucci — avoisinaient ainsi souvent, au contraire, le *petit sonore*, le soin, la musicothérapie, personnalisée, souvent au casque. Le sanglant modernisme faisait place à sa guérison postmoderne. Ou plutôt, si l'art relationnel, une décennie plus tôt (dans les années 1990), soignait notre relation à l'autre, nombres d'artistes sonores soignaient désormais la relation à soi. C'était un nouvel art auto-relationnel. Subjectivité voire narcissisme postmodernes ?

38 En mettant le corps, un seul corps, au centre de l'installation, un subjectivisme phénoménologique, un art personnel, un art pour le public un par un était certes magnifié, comme d'ailleurs dans *The Artist is Present* de Marina Abramovic (2010), œuvre qui mettait un terme à la « décennie de l'enfer » comme l'appela le *Time Magazine* américain le 31 décembre 2009.

39 Bref, technologie, pharmacie, voire médecine en plus, avec ironie ou non : il s'agissait tout de même, selon Jean-Ambroise Vesac, « d'instrumentaliser la subjectivité de la perception » (2017). Or, paradoxalement, ceci eût permis, en principe, une nouvelle intersubjectivité, comme le fait d'appréhender l'ouïe « corporelle » des sourds (Millett, 2008), ou pour un couple d'entendre « par les oreilles de l'autre » (Hollerweger, 2010).

40 Notons que cette nouvelle phénoménologie corporelle concernait autant (surtout ?) les installations sonores des plasticiens. Pour les musiciens, quant au corps, l'ouïe redessinait les rapports « du corps et de l'espace » (Warusfel, 2006). De fait, si l'enjeu pour les plasticiens était de conquérir le temps, celui des musiciens était bien entendu, symétriquement, d'annexer l'espace. Berlioz déjà recherchait une stéréophonie dans sa *Symphonie fantastique* (1830), en plaçant un hautbois derrière le public, pour répondre au cor anglais de l'orchestre. Cette profondeur de champ s'est certes développée depuis. Elle est devenue, avant nos installations, aménagement de surprises phénoménologiques. Elle a fortement complexifié la disposition des orchestres contemporains durant les années 1970. Or, selon Hugues Dufourt, cet idéal « d'espace à composer » trahissait un malaise, une fuite de la musique dans une autre dimension. Il n'aurait été qu'un « recours face à la crise des années 68-70. […] Crise du langage musical » (Dufourt, 1991, p. 272). Les installations musicales

seraient-elles des pis-aller *per se* ? Ou des pactes faustiens avec les arts plastiques ?

41 Si l'on combine les deux premiers thèmes de cette partie, donc en gros relaxation et espace, on aboutit à une conséquence logique, celle de créer des jardins phénoménologiques. Le thème plus ancien de la chambre sonore [17] s'est ouvert à l'extérieur. C'est le paradoxe — ou non — d'un scientisme écologique, d'un land art discrètement robotisé, tel dans quelque *Magnetic Garden* [18]. On aboutit par exemple à *Jardin des songes* (2014) de Jean-Baptiste Barrière. Le titre seul, dans sa désuétude de chinoiserie antique, convoque l'art miniaturisé du jardin zen, sorte de micro-paradis que l'Occident semble désormais annexer. Citons encore l'emblématique et phénoménologique *Jardin de sensations* (2012) de Alexandre Lévy ou le « Jardin d'écoute » inclus dans la *Chambre du temps* (2006) de Claire Renard. Et « Jardin d'écoute » convoque encore l'univers de l'enfance et de l'apprentissage. Quant à *Animots* [19] (2009) de Pierre-Alain Jaffrennou, il s'agit d'une installation pérenne pour un jardin public, le parc de Gerland à Lyon. On soupçonnerait encore un projet d'urbanisme certes coûteux, de paysagisme sonore où la musique semblerait — « non-répétitive [20] » ou non — de composition accessoire, technologique [21]. Cette non-répétitivité paraît d'ailleurs une caricature robotique et transhumaniste de l'inventivité. La musique environnementale, quand elle devient automatique, pose un problème esthétique, dès le départ, n'en déplaise à ses théoriciens (Schafer, 1979 ; Toop, 2000). Pierre-Alain Jaffrennou en prend-il la suite, tardive ? Mais il fut cofondateur du GRAME en 1981. Son autorité esthétique semble celle au moins de son laboratoire.

42 Ceci nous permettra de conclure. On aura compris que l'installation musicale, sujet limite, convoque rarement des compositeurs très en vue. Pascal Dusapin, Jean-Baptiste Barrière et Heiner Goebbels eux-mêmes, comme cédant à une mode, ne se fendent que de quelques opus. Ondrej Adámek (1979), jeune compositeur émergent, peut-être un modèle futur en ceci, semble l'un des rares à non seulement intégrer ses « air-machines » organiquement à son catalogue, mais à en faire des emblèmes. Le visuel semble alors jouer son rôle au moins de vitrine, d'affiche. Mais les « airs-machines » sont-elles réellement des installations ou de simples instruments de musique ?

43 Les autres compositeurs cités ici sont souvent spécialisés en installations. Bernhard Gál, musicologue, compositeur, installateur autrichien, en est un autre, peu connu, et pourtant un ouvrage entier traite de ses installations (Beirer, 2005). Il y a donc ici un créneau. C'est l'un des deux créneaux — l'autre étant les performances — des compositeurs-plasticiens. Cela n'est cependant pas le gage, pour eux, d'une reconnaissance de l'esthétique. En effet, seraient-ils seulement des compositeurs-designers ? Le GRAME semble abriter, protéger Pierre-Alain Jaffrennou, Denys Vinzant, Yann Orlarey et d'autres spécialistes qui occupent ainsi un créneau municipal et national. Sont-ils en passe de devenir plus célèbres, comme nous le souhaitons ? Ou bénéficient-ils du protectionnisme exagéré de la ville de Lyon, comme nous ne le souhaitons pas ?

44 Ce que cache ces problèmes est l'augmentation de l'entropie, du mélange des catégories, non seulement entre musique et arts plastiques, ou art et culture, mais entre mondes populaire et savant, esthétique et financier, artistique et scientifique, réel et virtuel, poétique et technologique, individuel et collectif, public et privé, subventionné ou lucratif. Qui pourrait se repérer dans ces œuvres extensives convoquant des artistes et/ou compositeurs et assistants ingénieurs et/ou designers et/ou graphistes et/ou informaticiens et/ou chercheurs et/ou producteurs exécutifs ? Sinon la fin, c'est du moins une sérieuse abrasion de l'esthétique que révèlent ces divers catalogages d'installations dont la complexité informatique affichée semble souvent la première autorité, ou légitimité. L'esthétique n'est-elle plus une valeur postmoderne ? Est-ce la réalité culturelle, muséale, donc économique et/ou technologique qui l'a presque déjà submergée ?

45 Restons optimiste cependant. Les nouveaux créneaux offerts par les installations pourraient-ils permettre à certains créateurs occultés d'émerger ? Certaines compositrices, étouffées par un monde de la musique encore assez tranquillement misogyne [22], semblent être parfois mieux imaginées installatrices, par les commanditaires, que simples musiciennes. Certes, ces dernières sont souvent plutôt artistes sonores et s'inscrivent dans un milieu plasticien parfois moins sexiste. Mais d'autres, comme Claire Renard, sont de souche musicienne (certes marginale : acousmatique), et bénéficient de la même relative parité.

46 Clara Maïda est un autre exemple. Comme Claire Renard, c'est une compositrice expérimentée, volontiers sonoriste, voire acousmaticienne, donc plus facilement proche des installations. D'*Ipso Lotto* (créé en février 2017) (fig. 1), les boules installées furent entièrement conçues par ses soins, même ses mains. Voilà donc une rare installation (et installatrice) autonome et organique. Point ici d'ingénieur assistant ni d'autre *designer* caché comme le serait un pesticide dans une denrée alimentaire. Il faudrait mesurer le coefficient d'écologie d'une installation sonore ou musicale. Le seul fait d'indiquer son émission de CO2, au-delà du comique engendré, semblerait presque significatif. Dans le cas d'*Ipso Lotto*, l'émission semble faible.

Figure 1. – Clara Maïda, *Ipso lotto*, 2017.



1/ Triptyque de peintures (70 x 50 cm – 100 x 50 cm – 70 x 50 cm) ; 2/ Objets fabriqués : une trentaine de boules de polystyrène peintes (diamètre variant de 10 cm à 30 cm) + une dizaine de cubes de bois peints ; 3/ 5 machines à Bingo sur supports ; 4/ Dessin projeté sur un écran de format 16/10.

Selon les lieux, l'installation peut être disposée dans un espace d'environ 6-7 m^2 (avec plus ou moins de vide entre les objets).

Conclusion

47 Reste qu'aucune installation musicale ne semble encore aujourd'hui célèbre à notre connaissance — certes bornée — de musicologue. C'est comme si, pour la réception, la catégorie elle-même n'avait pas réellement émergé, du moins pas à l'échelle des *Power Chords* (2005) du plasticien Saädane Afif, dont le premier musicien vous dirait, en technicien amer, pillé, colonisé, qu'il ne s'agit pas même là de réels *power chords*. Les musiciens redoutent peut-être confusément de devenir, à moyen terme, simples techniciens à la solde de plasticiens entrepreneurs et seuls signataires des œuvres. Au moins leurs tentatives d'installations — désespérées ou non — valent comme efforts de ne pas céder, trop vite, à un tel plan de conquête.

48 Ou ne sont-elles guère que des pactes faustiens, pactes signés avec un art concurrent et finalement, en quelque sorte, dominant par le simple présupposé, désormais définitif, peut-être exclusif, breveté, de son matériau infiniment variable en soi (peinture, dessin, sculpture, installation, son, performance, art conceptuel, etc.), ceci menant à son art indéfini, donc infini, et au moins art de circonscrire — et donc de dominer au sens du jeu de Go — tous les autres arts ?

BIBLIOGRAPHIE

Abramian Aram, 1995, « Color-music fountains and installations of the Erebuni group », *Leonardo. Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, vol. 28, nº 4, p. 281-284.

Adorno Theodor, 1994, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps.

Adorno Theodor, 2002, *Essays on Music*, Berkeley, University of California Press.

Amblard Jacques, 2015, *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP.

Amblard Jacques & Aymès Emmanuelle, 2017, *Micromusique et ludismes régressifs depuis* 2000, Aix-en-Provence, PUP.

Banks Joe, 1997, « Soundproofs/Installations sonores », *Musica falsa*, nº 1, p. 24-25.

Barbosa Álvaro, 2008, « Ten-Hand Piano. A networked musicinstallation », *Convergências. Revista de investigação e ensino das artes*, nº 2.

Behrman David, 1991, « Designing interactive computer-based music installations », *Contemporary music review*, vol. 6, nº 1, p. 139-142.

Beirer Ingrid, 2005, *Bernhard Gál. Installations/Installationen*, Heidelberg, Kehrer.

Bourriaud Nicolas, 2009, *Radicant*, Paris, Denoël.

Brown Chris, 1999, « *Talking drum*. A local area network music installation », *Leonardo Music Journal*, nº 9, Cambridge (USA), MIT Press, p. 23-28.

Clemens Justin, 2003, *The Romanticism of Contemporary Theory*, Adelshot, Ashgate.

Curran Alvin, Walters Tim & Tiedje Stefan, 1994, « Music from the center of the earth. Three large-scale sound installations », *Leonardo Music Journal*, nº 4, p. 1-8.

Denies Anne-Catherine, 2014, *L'Approche des installations-performances à l'aune du sublime et du kitsch. Le cas de* Kiss & cry, Mémoire de musicologie, Université catholique de Louvain.

Diebes Joseph, 2002, « Notes on *presence*. A music installation for phantom chamber orchestra », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 24, nº 2 (71), mai 2002, p. 34-41.

Dufourt Hugues, 1991, « Timbre et espace », dans J.-B. Barrière, *Le Timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM/Christian Bourgois.

Durney Daniel, 1981, « L'eau dans la musique impressionniste », *Revue internationale de musique française*, nº 5.

Ebguy Robert, 2002, *La France en culotte courte. Pièges et délices de la société de consolation*, Paris, JC Lattès.

Eckel Gerhard, 1994, « Camera musica. Projekt für eine musikalische Installation », *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, nº 21, p. 25-28.

Fidom Hans & Bragg Chris, 2011, *Music As Installation Art. Organ Musicology, New Musicology and Situationality*, Amsterdam, Orgelpark.

Hollerweger Florian, 2010, « *Music for lovers*. Shared binaurality in a mobile sound installation », *Performance Research*, vol. 15, nº 3, p. 11-14.

Kant Emmanuel, 1989, *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par J.-R. Ladmiral, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », nº 134.

Metzger Christoph, 2010, « Pop Art im Medium der Installation. Brian Eno und Tim White-Sobieski », *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 171, nº 2, p. 66-67.

Millett Ann, 2008, « Music to my (deaf) ears. The installation work of Joseph Grigely », *Review of disability studies: An International Journal* (Honolulu, Université d'Hawaï), vol. 4, nº 2, p. 29-40.

Müller Hermann-Christoph & Behrman David, 2000, « Keys to your music. Zur Konstruktion computergesteuerter interaktiver Klanginstallationen », *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, nº 85, p. 40-42.

Nicollet Gérard, 2004, *Les Chercheurs de sons. Instruments inventés, machines musicales, sculptures et installations sonores*, Paris, Éditions Alternatives.

Ouellette Fernand, 1989, *Varèse*, Paris, Christian Bourgois.

Quignard Pascal, 1996, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy.

Rancière Jacques, 2004, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.

Révai Peter, 2000, « Paradis techno-kitsch et tas de bois. Installations et espaces sonores à l'Expo 2000 de Hanovre », *Dissonance*, nº 65, p. 40-42.

Saladin Matthieu, 2017, « Electroacoustic feedback and the emergence of sound installation. Remarks on a line of flight in the live electronic music by Alvin Lucier and Max Neuhaus », *Organised sound. An International Journal of Music Technology*, vol. 22, nº 2, p. 268-275.

Schafer Murray, 1979, *Le Paysage sonore*, Paris, traduit de l'anglais par S. Gleize, Paris, JC Lattès.

Seabrook John, 2000, *Nobrow: the culture of marketing, the marketing of culture*, New York, Knopf.

Sello Jacob T., 2012, *L'Installation sonore : un laboratoire expérimental entre art, musique et recherche* (*Die Klanginstallation. Ein interdisziplinäres Versuchslabor zwischen Kunst, Musik und Forschung*), Thèse de Doctorat, Université de Hambourg.

Seniuk Jake, 1996, « *Liquid percussion*. An interactive installation by the composer-sound sculptor Trimpin plays music for the rainy season », *Experimental Musical Instruments*, vol. 11, nº 4, p. 6-9.

Sully James, 1898, *Études sur l'enfance*, traduit de l'anglais par A. Monod, Paris, Félix Alcan.

Toop David, 2000, *Ocean of Sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, traduit de l'anglais par A. Réveillon, Paris, Cargo.

Vesac Jean-Ambroise, 2017, « Instrumentaliser la subjectivité de la perception au sein d'un paysage sonore interactif. L'installation interactive et immersive *Soleil* », *Revue musicale* OICRM, vol. 4, nº 1, p. 86-107.

Warusfel Olivier, 2006, « Installations sonores. Vers une interaction audition-corps-espace », *L'Inouï. Revue de l'IRCAM*, nº 2, p. 133-148.

Xenakis Iannis, 1994, *Kéleütha*, Paris, L'Arche.

NOTES

1 Inventeur de la « musique concrète » (1948), puis pionnier français (avec Pierre Henry) de la musique électroacoustique dans les années 1950 (fusion de la musique concrète, enregistrée, avec la musique électronique allemande).

2 Groupe de réalisation et de Recherche Appliquée en Musique Électroacoustique.

3 Et atteindre ce prestige sauvage et peu conceptuel, plus facilement émotionnel, du moins selon Emmanuel Kant qui voit dans la musique un art de « pure sensation, sans concept » (1989, § 53).

4 Pour ce paradigme de « l'ordinateur interactif », voir Gerhard Eckel (1994).

5 Institut de Recherche et Coordination Acoustique-Musique. Pour le GRAME, revoir note 2.

6 Groupe de Recherche Musicale.

7 1991. Voir aussi Hermann-Christoph Müller & David Behrman (2000).

8 C'est le cas de l'installation *Présence* (Diebes, 2002).

9 Rappelons que le *Manifeste du futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti est publié dans les colonnes du *Figaro* dès le 20 février 1909.

10 Installation visuelle et sonore de Pascal Frament, Jean-François Estager, Henri-Charles Caget et Jean-Luc d'Aléo.

11 Par Blaise Adilon (photographe), Thierry Ravassard (musicien) et l'Ensemble In & Out.

12 Jacques Amblard, 2015, chap. 3 en entier.

13 Mais dès 1895, dans ses *Études sur l'enfance*, James Sully, psychologue anglais précurseur, intitule son chapitre 9 « L'enfant en tant qu'artiste ».

14 Le jazz populaire, dansant, celui des foxtrot et charleston, en vogue dès les années 1920, est cependant encore blanc, principalement, issu de *big bands* (orchestres importants) donc peu improvisé.

15 Voir note 12, ouvr. cité, p. 157-163.

16 Et donc non plus Orphée.

17 Au-delà des premières chambres an-échoïques, les installations des minimalistes américains, comme *I'm sitting in a room* (1969) d'Alvin Lucier, étaient des curiosités sonores en chambre, métaphores de l'intériorité, voire du monde sensoriel fœtal (Saladin, 2017), qui résonnent encore dans *Chambre du temps* (2006) de Claire Renard.

18 C'est l'une des trois installations sonores (datant d'avant 1994), obtenues en cachant de grosses enceintes sous terre, décrites par Alvin Curran, Tim Walters & Stefan Tiedje (1994).

19 Perfectionnés en *Greensounds* (2015). Notons les deux titres ostensiblement écologiques.

20 Voir le descriptif en ligne du GRAME.

21 Pour comparer l'incomparable, et chercher ainsi une distanciation critique maximale, si Louis XIV avait pu doter ses jardins de Versailles d'un tel dispositif, aurait-il abandonné la partie musicale à peu importe qui, en partie au hasard (et surtout au hasard d'un ordinateur), soit à Lully, caché derrière des buis, soit au supposé meilleur musicien de son temps ?

22 Par exemple, moins de 1 % des œuvres musicales passant à la radio sont composées par des femmes.

RÉSUMÉS

Français
Les installations de musiciens, souvent acousmatiques, semblent encore marginales au sein de la musique savante. S'y attachent un ludisme régressif, art relationnel interactif, ainsi qu'un néo-futurisme encore validé par les laboratoires de création musicale, surtout autour de l'an 2000, en soi paradigme science-fictionnel de l'imaginaire collectif. Des installations rappellent des vaisseaux spatiaux. D'autres engendrent des onirismes cristallins de verres usinés. Phénoménologie naïve, ou narcissique et postmoderne découverte des sens, certaines installations, enfin, délocalisent l'écoute sur diverses parties du corps. Art-thérapie écologique, l'archétype du « jardin sonore » en naît logiquement.

English
The installations by musicians, often acousmatic, still seem marginal to sholarly music. They carry a regressive playfulness, an interactive relational art, as well as a neo-futurism still validated by the laboratories of musical creation, especially around the year 2000, in itself science-fictional paradigm of the collective imagination. Some installations evoke spaceships. Others engender crystalline fantasies of machined glass. Like naive

phenomenology, or narcissistic and postmodern discovery of the senses, some installations, finally, relocate listening on various parts of the body. Ecological art therapy, the archetype of “sound garden” is logically born.

INDEX

Mots-clés
musique, acousmatique, interactivité, science-fiction, verre, phénoménologie, corps, jardin

Keywords
music, acousmatic, interactivity, science fiction, glass, phenomenology, body, garden

AUTEUR

Jacques Amblard
Aix-Marseille Université, LESA EA 3274
IDREF : https://www.idref.fr/056580592
ISNI : http://www.isni.org/0000000081680685
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13617126

Topiques. — Installations : diverses expériences de l’espace et de la méditation

Approche de la sculpture de Carl Andre au regard d'une phénoménologie de l'espace et du lieu

Approaching Carl Andre's Sculpture with Regard to a Phenomenology of Space and Place

Jérôme Dussuchalle

DOI : 10.35562/iris.1213

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Introduction
La sculpture comme articulation espace-corps
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 Il s'agira d'aborder ici une partie des œuvres présentées lors de la rétrospective du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [1] et le dispositif retenu pour l'exposition de celles-ci afin d'envisager l'expérience inédite qui en découle comme étant celle d'un continuum spatial qui s'amorce depuis le départ même de la sculpture, le lieu de son élan, le sol.

2 Mais avant d'analyser la structure proprement phénoménologique de ce parcours et des sculptures qui le constituent, il nous a paru nécessaire de revenir sur les écrits de Carl Andre (2005) pour penser la sculpture de l'artiste et se détacher de la terminologie minimaliste souvent en usage pour apprécier son travail. Le terme minimaliste, s'il permet de repérer et classifier des postures artistiques très diverses, montre, dès lors que l'on se penche sur la spécificité des œuvres, sur leur foncière singularité, des limites épistémologiques. Carl Andre

conteste, comme bon nombre d'artistes, la catégorisation de son œuvre et ce n'est pas tant la perception tridimensionnelle d'un volume que la masse de la sculpture et ses propriétés matérielles qui l'intéressent : « Mon intérêt pour la sculpture s'est toujours porté sur sa masse et non pas son volume. Par conséquent, je n'ai jamais été réceptif au stéréotype minimaliste de la boîte [2]. » (Gether, 1991, p. 29) La portée théorique de notre texte concernera avant tout le substrat matériel et surtout la dimension installante de la sculpture de Carl Andre, c'est-à-dire ce qui, selon la conception heideggérienne de l'espace, serait dotation d'espaces, attribution de place et possibilité d'orientation :

> Ménager la rencontre de l'étant au sein du monde, ce qui est constitutif de l'être-au-monde, est une « dotation d'espace ». Cette « dotation d'espace », que nous appelons aussi installation, est la délivrance de l'utilisable à sa spatialité. Cette installation qui, d'entrée de jeu, attribue en la dévoilant une possible entièreté de places déterminée par conjointure rend possible l'orientation telle qu'elle a lieu chaque fois factivement [3]. (Heidegger, 1986, p. 152)

3 Aussi nous semble-t-il important, pour comprendre les enjeux de la sculpture de Carl Andre, de faire un détour sur ce qui aura marqué l'imaginaire de l'artiste, son champ référentiel, et de se départir de classifications peut-être trop rapides. La sculpture dans ses agencements, en tant qu'ensemble constitué de rapports, sera le principal critère pour analyser le fonctionnement des œuvres. Ce qu'Heidegger conçoit comme « la délivrance de l'utilisable à sa spatialité » signifie pour la sculpture qu'elle est un opérateur spatial de dévoilement, elle ouvre le plein apparaître des déterminités du corps spectatoriel, le corps *ex-iste* à partir de la distribution de places que l'installation a-ménage.

4 Nous avons ainsi repéré plusieurs références qui nous semblent cardinales afin de bien saisir la portée d'une sculpture qui s'émancipera très rapidement du socle pour redéployer au sol les principaux éléments qui la constituent, une sculpture qui spatialise la marge et ses empiètements pour en faire en quelque sorte ses motifs, c'est-à-dire en tant que relais sensori-moteur de déplacements et de trajets.

La sculpture comme articulation espace-corps

5 La première référence sans doute incontournable est la *Colonne sans fin* de Constantin Brancusi. Son caractère éminemment combinatoire, la répétition d'un élément qui se décline depuis une verticalité à chaque fois reconduite, marqueront durablement l'approche sculpturale de l'artiste américain, aussi expliquera-t-il lors d'une interview :

> J'ai alors vu toutes [les œuvres] combinées avec leurs socles entrant dans la terre qui étaient d'une nature tout à fait différente [de la sculpture classique]. Ainsi, pour moi, l'œuvre brancusienne développe la meilleure connexion avec le sol et la *Colonne sans fin* est, bien évidemment, l'aboutissement de cette expérience. Les combinatoires relancent sans discontinuer le haut et le bas d'une verticalité qui n'est pas achevée. Auparavant, la verticalité était toujours la finalité d'une sculpture qui trouvait son aboutissement selon des polarités haut/bas. Elle s'inscrit dans la terre […]. Il a certainement développé ce système combinatoire en édifiant le socle, ce qui représente, pour moi, le principal intérêt de son travail — que ces socles puissent être l'ultime expression de la matérialité [4]. (Tuchman, 1970, p. 61)

6 On pourrait également ajouter que la colonne, située dans un dispositif spatial plus large puisqu'elle est aussi une sculpture environnementale [5], en tant qu'inscription de seuil et ouverture à partir des limites, déterminera la structure des installations réalisées par Carl Andre. L'absence de socle, le rapport au sol, les limites spatiales qui en découlent et la perception même de l'ancrage de la sculpture en constituent donc les principes fondamentaux. Aussi retrouvera-t-on dans les premières pièces littéralement sculptées (puisque la technique employée pour certaines œuvres est la taille directe) les effets totémiques d'une sculpture et la filiation directement assumée de l'œuvre brancusienne. C'est le cas de *Sawn Wood Exercise* [6], sculpture en bois taillée, verticale, déclinant le motif d'un losange entier et tronqué qui zigzague là où la *Colonne sans fin* déploie le rhomboïde axé selon une ligne verticale. Cette verticalité sera « mise au sol » dans la plupart

des propositions d'Andre et se déploiera alors à l'horizontale [7] (Gether, 1991, p. 28), prenant pour référence absolue la route, « une distribution beaucoup plus efficace de matière [8] » (Tuchman, 1970, p. 57).

7 Cette puissante présence de l'horizontalité se révèle notamment avec *Cataract* [9], une sculpture réalisée à l'extérieur, composée de trois cents plaques d'acier laminé rectangulaires, posées à même le sol pentu et herbeux d'un talus qui rend sensible ses dénivelés, si bien que l'œuvre se brise spatialement selon les accidents que présente le relief. C'est également le cas d'une installation réalisée pour la galerie Konrad Fischer à Düsseldorf, en 1967, 5×20 *Altstadt Rectangle* [10]. Cette œuvre majeure renouvelle en profondeur les conditions d'appréhension spatiale du spectateur, son rapport à l'espace, puisqu'au MAM de Paris elle occupe entièrement la pièce au sol dans sa largeur et sa longueur, pour opposer au regard du public une surface noire dont la masse entre en résonnance avec le corps lorsque l'on parcourt l'œuvre, en y marchant dessus. On peut, à partir de cette œuvre inaugurale, déduire des principes structurels, des invariants que l'on retrouvera ensuite dans la plupart des propositions de l'artiste : l'emploi d'un élément industrialisé, dé-spécifié, produit en série qui se combine pour occuper un espace dédié ; le caractère inframince d'une sculpture qui se déploie horizontalement jusqu'à se confondre avec les données matérielles du sol pour en révéler les propriétés topographiques, qui les dévoile en les recouvrant ; le choix d'éléments combinatoires arrangés spécifiquement selon le site et, enfin, l'expérience esthétique dont relève l'installation, tout à fait radicale, où le destinataire de l'œuvre devient un arpenteur mis en scène par le dispositif et la chorégraphie qui en découle.

8 L'autre œuvre cardinale qui marquera durablement Carl Andre, à la suite de la *Colonne sans fin*, est *Hankchampion* [11], une sculpture réalisée par Mark di Suvero, à propos de laquelle Donald Judd relèvera « une énergie, une complexité patente impressionnantes » et une « puissance peu commune » (2005, p. 22). La pièce est en effet un assemblage rythmé de poutres et de chaînes qui partitionnent l'espace, reconduisant sans cesse le point de vue du spectateur et ses déplacements. La sculpture de Mark di Suvero, note Andre (Norvell, 1969, p. 8), est assemblée *in situ*, c'est une sculpture constructive,

c'est-à-dire qui procède structurellement par aboutements et emboîtements et peut se développer à des échelles importantes pour établir un rapport au spectateur que n'auraient pas des œuvres réalisées en atelier (déplacées ensuite sur le lieu d'exposition) et, surtout, qui s'affranchit du socle pour ouvrir l'espace à des interconnexions, des *a*-ménagements peu envisageables jusque-là. La sculpture est à penser comme un entrelacement de l'espace d'exposition, de l'œuvre et du spectateur, l'œuvre est ainsi un trajet plutôt qu'un objet, elle met en tension l'espace, le vectorise, elle est passage [12]. L'ouverture qu'elle instaure situe l'expérience du spectateur au cœur même du lieu, de ses spécificités — ce que Michel de Certeau qualifie comme une « configuration instantanée de positions [13] » — et de ce qui fonde l'origine de toute perception de l'espace dans ses phénomènes les plus complexes comme les plus élémentaires. Bien plus qu'un modèle formel qui serait redéployé dans l'œuvre d'Andre, *Hankchampion* inaugure la possibilité d'une sculpture qui ouvre le lieu d'exposition à ses modalités spatiales et matérielles, les rend problématiques pour le visiteur qui en fait l'expérience.

9 D'autres champs référentiels peuvent être simplement évoqués pour compléter la compréhension de la sculpture d'Andre et la constitution de l'espace qu'elle engendre. D'une part l'attrait de l'artiste pour les sites mégalithiques (Stonehenge, Avebury) et leur dimension cosmologique, d'autre part les friches industrielles, les espaces périphériques des villes et les structures qu'ils dévoilent. La ville de Quincy, sa ville natale, devient ainsi un motif d'étude photographique déployée sous forme de livre, le *Quincy Book* [14], un livre qui présente la particularité de montrer l'envers de ce qui s'édifie, à partir des sites industriels photographiés dans leur brutalité, où terre et ciel polarisent leur présence selon des propositions plastiques à la fois constructives et entropiques. Les lieux, les structures et le sol en tant que substrat matériel sont autant de données fondamentales qui sont dès lors à considérer comme données existentielles phénoménales, données concrètes à partir desquelles l'habiter humain et ses multiples déclinaisons peuvent se penser :

> Les espaces que nous parcourons journellement sont « ménagés » par des lieux, dont l'être est fondé sur des choses du genre des bâtiments. Si nous prenons en considération ces rapports entre le lieu et les espaces, entre les espaces et l'espace, nous obtenons un point de départ pour réfléchir à la relation qui unit l'homme et l'espace. (Heidegger, 1958, p. 185-186)

10 Il est à ce titre éclairant de revenir sur les écrits de Carl Andre, publiés sous le titre *Cuts*, un ouvrage qui couvre une période de plus de quarante ans, s'échelonnant de 1959 à 2004. Les textes permettent en effet d'inscrire l'œuvre dans une pensée conceptuelle de l'espace et de la sculpture. L'insistance sur le « là » plutôt que le « quoi » de l'œuvre rend explicite le désintéressement d'Andre quant à l'« objectité » d'un certain champ de la sculpture, et surtout la primauté du site à partir duquel elle se déploie, une géographie spécifique à chaque fois renouvelée par les lieux possibles d'exposition. La notion de « place » qui traverse toute l'œuvre de l'artiste est peut-être à penser alors comme la production d'un intervalle, un espace ouvert par la sculpture à partir du lieu d'accueil dans lequel elle prend son élan, espace où s'articule matière et corps. L'œuvre serait à envisager ainsi comme une localité [15], où s'agence le site du « visiteur », un champ spatial où peut se vivre tout à la fois l'expérience d'un déplacement et d'un contact, le lieu de kinesthèses complexes mais primordiales. Un corps est en effet « constitué en tant que schème sensible par le sens tactile et le sens visuel, et chaque sens est sens grâce à une liaison aperceptive (*apperzeptive*) des datas sensibles correspondants avec des datas kinesthésiques » (Husserl, 1908, p. 348), il se constitue « dans une orientation, et cela comporte d'abord […] que tout corps est intuitivement donné dans une sorte de "qualité", dans une "place" qui a ses variations et ses dimensions » (*ibid.*, p. 347). Saisir l'œuvre de Carl Andre c'est faire l'expérience d'un contact physique, presque charnel, avec les pièces disposées au sol, sur lesquelles on marche, c'est « s'approcher de la chose jusqu'à un écart nul » (*ibid.*, p. 163), une expérience rendue possible par l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (voir les œuvres en ligne (https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/sculpture/carl-andre-sculpteur-minimal-au-musee-d-art-moderne-de-la-ville-de-paris_3324869.html)).

11 Penser et définir la sculpture comme place, c'est envisager les relations et les rapports qu'elle institue, c'est penser son ancrage au sol et sa puissance de fondation, l'œuvre d'Andre est à ce titre comparable aux premières inscriptions symboliques d'habitation humaine puisqu'elle en est, en quelque sorte, une continuation qui en porte la permanence. C'était le cas avec *Lament for the children* [16], installée dans l'une des dernières salles du musée, où cent bornes de béton d'un peu plus de quarante centimètres de hauteur, s'apparentant à des stèles, marquaient le sol en le quadrillant selon une structure archétypale de site funéraire.

12 Comprendre la sculpture d'Andre, c'est envisager l'ouverture de l'espace à sa constitution :

> L'espace est une multiplicité infinie de places possibles et offre ainsi un champ de possibilités de mouvement infiniment nombreuses. Chaque chose est, *a priori*, en tant que corps spatial rempli, mobile, et *in infinitum* ; donc la possibilité doit être *a priori* garantie, qu'un mouvement soit donné, c'est-à-dire accède à l'exposition. (Husserl, 1908, p. 152)

13 Son œuvre place toute personne qui en fait l'expérience face à ce qui fonde notre habiter humain, à des existentiaux, où les universaux tels que le sol et le ciel — dont l'axiologie est déjà situation pour l'être humain — sont mis en tension, une mise en tension que produit toute édification et dont la sculpture procède essentiellement.

14 Une première donnée phénoménologique de la sculpture d'Andre serait le champ sensori-moteur qu'elle déploie : la sculpture se marche [17], elle est connexion d'espaces. Elle est un paysage où, pour reprendre les mots d'Erwin Straus, « nous sommes dérobés au monde objectif mais aussi à nous-mêmes » (2000, p. 382-383). Le dispositif d'exposition proposé pour la rétrospective au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris prolongeait et amplifiait *Lament for the children*, et permettait d'en faire cette expérience, puisque chaque sculpture fonctionnait dans sa relation aux autres, par empiètements visuels et spatiaux successifs, prolongeant le regard et le renouvelant par la reconduction des déplacements nécessaires à la découverte de chacune des sculptures : « Ce que la sculpture forme plastiquement, ce sont des corps. Leur masse, consistant en divers

matériaux, est multiplement façonnée. Le façonnement a lieu en une délimitation, qui est inclusion et exclusion par rapport à une limite. De ce fait, l'espace entre en jeu. » (Heidegger, 1976, p. 269)
Appréhender l'œuvre d'Andre, c'est faire l'expérience d'un lieu, soit un système de relations spatiales, un tout dont les relations mettent en évidence, plutôt qu'une occupation de l'espace par des volumes constitués, des coupures produites par les différences de présences, et qui sont autant de réserves à investir de la part du visiteur, des rythmes qui scandent la marche et la découverte des œuvres.

15 L'installation pourrait alors être envisagée en tant que mi-lieu, c'est-à-dire en tant que système complexe de relations. Si Andre se défend de produire une sculpture architectonique, il insiste toutefois sur l'importance de la situation spatiale du spectateur : se trouver au cœur de la sculpture, ou bien encore la parcourir, ainsi fonctionne l'œuvre, elle est un connecteur, elle est différenciation d'espaces : « Je dois faire une différenciation nette entre les notions de place et d'environnement [...]. Ce qui m'intéresse, c'est la démarcation d'un espace à l'intérieur d'un environnement et sa différenciation, je ne cherche pas à surajouter un décor autour de la personne [...]. Je suis bien plus intéressé par la démarcation que par l'enveloppement[18]. » (Sylvester, 2001, p. 275-282)

16 Parcourir la sculpture agencée en ensemble structuré — mais sans doute est-ce valable pour toute œuvre appartenant au registre de l'installation —, c'est mesurer l'échec de toute représentation pour rendre compte de cette expérience. C'est d'autant plus le cas ici que l'œuvre peut paraître anti-spectaculaire et difficilement réductible à des représentations photographiques, et cela malgré des focales possibles sur ce qui en fait la teneur, comme par exemple l'occupation et la structuration de l'espace d'exposition. La présence des sculptures choisies pour la rétrospective au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAM de Paris) met en défaut quiconque cherche à réduire son effet à des modalités scénographiques (voire théâtrales) aussi efficaces soient-elles. Il faut donc s'attarder davantage sur les effets de présence que la sculpture institue, présence relative à celle du destinataire qui en fait l'expérience puisque les enjeux de l'œuvre reposent sur le plein investissement du champ sensori-moteur spectatoriel. Présence, proximité et dé-loignement pourraient être ainsi des concepts opérants pour approcher la puissance d'une

sculpture qui mine toute représentation : la sensation d'inépuisable point de vue est démultipliée, alternant perspectives, ouvertures et stations où le corps est susceptible de s'ancrer. La présence spatiale orientée des objets proposés par l'artiste conditionne la nôtre et partant, les conditions d'existence d'un spectateur. Être présent à l'œuvre, c'est être là en se tenant dans une différence ontologique : « Au-delà de notre perception de chose appartient la position spatiale de l'objet par rapport au Je centre spatial, comme centre de relation de toutes les orientations spatiales, de toutes les expositions possibles (c'est-à-dire co-appréhendé dans toutes les expositions). » (Husserl, 1908, p. 163)

17 Comment rendre compte de ces présences, de ces trajets, de cette qualité spécifique d'apparaître de la sculpture ? L'ensemble est bien plus que l'addition simple des parties et l'installation met en évidence des correspondances produisant une unité plastique complexe formée par le couple spectateur-sculpture.

> On a caractérisé l'apparition comme l'unité des contenus exposants et de l'appréhension, cette unité comprise, naturellement non comme une somme ou une dualité liée, mais comme une unité très intime, que nous avons cherché à caractériser par le mot d'« animation » : les contenus exposants n'existent pas à part, avec, surajouté et s'adaptant à eux, le caractère d'appréhension ; c'est au contraire l'appréhension qui leur donne un sens qui les anime, c'est en lui exclusivement et entièrement qu'ils se tiennent là. (Husserl, 1908, p. 176)

18 Il y a cependant une structure qui organise l'ensemble des œuvres choisies, structure qui pourrait trouver un équivalent dans le plan proposé lors de la rétrospective, où l'on décelait à travers une certaine répartition de l'espace des circulations, mais qui annulait cependant les dénivelés propres aux différentes œuvres. Une coupe topographique du dispositif d'exposition aurait sans doute complété le plan, permettant alors de révéler les différences de hauteurs des sculptures, d'en apprécier les différences de coexistences d'échelle.

19 Ce qu'on peut toutefois comprendre avec le plan de l'exposition, c'est l'articulation des pièces entre elles à partir de leur implantation respective, les coupures qu'elles produisent dans l'espace, les relances spatiales d'une sculpture à une autre. Le diagramme tracé

par Carl Andre le 13 avril 1970, intitulé *Three Vector Model*[19], pourrait également compléter cette approche structurelle de l'œuvre. Aux trois directions sont associées des coordonnées x, y, z qui définissent des vecteurs « subjectif », « objectif » et un vecteur « économique » (que l'on peut traduire plus largement par conditions matérielles). Leurs croisements et rencontres délimitent un espace triangulaire, le lieu de l'œuvre, « en puissance ». On peut ainsi repérer quelques principes structurels à partir du diagramme qui nous permettent d'appréhender les questions d'espace et d'installation dans l'œuvre du sculpteur américain. Premier principe, le vecteur qui, en plus d'indiquer une direction, met en tension les marges et les bords, rend l'espace dynamique et produit déjà un trajet. Ce phénomène de vectorisation était perceptible dès la première salle de l'installation du MAM de Paris avec une pièce disposée au sol, intitulée *Lever* (1966), une sculpture composée de cent-trente-sept briques réfractaires juxtaposées sur leur champ et disposées selon une ligne placée à la perpendiculaire contre le mur de l'espace d'exposition. Cette pièce projetait d'emblée le regard au-delà du champ visuel qui nous était donné au premier abord (un hors-champ phénoménal). Le champ visuel se resserrait et se condensait à partir de la sculpture verticale *Pyramid Square Plan*[20] placée en opposition, dès l'entrée pour aller vers le fond de la salle, orienté par *Lever*. Par un principe d'opposition simple, la mise en rapport de ces deux sculptures fondait la situation spectatorielle du visiteur.

20 La sculpture de Carl Andre procède ainsi par marquages et fondations, selon des orientations cardinales où verticalité et horizontalité déterminent spatialement et symboliquement notre humaine condition, orientations qui définissent, selon Augustin Berque, « l'évidente spatialité de la scène primitive[21] ». Ce qui rend possible toute nouvelle constellation d'expériences est sans doute l'extrême simplicité des lignes et des formes déployées, le minimalisme des sculptures qui ponctuent l'espace d'exposition, leur substrat matériel élémentaire et homogène. À charge pour le spectateur d'investir physiquement les places que ménage la sculpture et d'éprouver corporellement, par les déplacements, cet élémentaire ancrage. Mais revenons à la structure même de l'installation des œuvres au MAM de Paris, et essayons de voir comment l'exposition se constituait en installation.

21 Trois espaces principaux se différenciaient malgré l'absence de séparation clairement marquée et le visiteur pouvait expérimenter, par ses déplacements, le continuum d'une série de pièces scandé par des stations (arrêts/pauses), rendant l'ensemble tout à fait unitaire. Aucune progression véritable ne régissait l'agencement des sculptures, qui était plutôt le lieu possible de trajets, de retours, d'arrêts. La disposition des sculptures les unes par rapport aux autres, leur situation dans l'espace d'exposition, les *qualia* sensibles de leurs gradients spatiaux, toutes ces discontinuités qualitatives essentielles déterminaient la perception de l'exposition dans sa profonde unité.

22 Verticalité et horizontalité des sculptures se conjuguaient pour se relancer mutuellement et reconduire l'expérience du spectateur du site même de l'exposition. La sculpture d'Andre nous rend ainsi plus « attentif au site » :

> Comme lieu du recueil, le site ramène à soi, maintient en garde ce qu'il ramène, non pas sans doute à la façon d'une enveloppe hermétiquement close, car il anime de transparence et de trans-sonance ce qui est recueilli, et par là seulement le libère en son être propre. (Heidegger, 1976, p. 41)

23 On comprend qu'à partir de cette perception du site l'expérience d'un corps orienté devient possible. Appréhender le site c'est commencer par apprécier les topographies de l'exposition et en faire l'expérience comme une installation, c'est mesurer, par nos déplacements, en articulant vue et toucher, les différences entre le plan d'immanence du sol et tout départ que constitue la verticalité, du plus léger relief des pièces au sol aux sculptures plus imposantes qui fonctionnent comme des gradations progressives, par paliers ou empilements.

- *8005 Mönchengladbach Square*, Mönchengladbach, Allemagne de l'Ouest, 1968. Acier laminé à chaud, 36 éléments carrés de 0,8 x 50 x 50 cm chacun, 0,8 x 300 x 300 (dimensions totales). MJS Collection, Paris.
- *Steel-Aluminium Square*, Düsseldorf, 1969. Acier, aluminium, 100 éléments carrés de 1 x 20 x 20 cm chacun, 1 x 200 x 200 cm (dimensions totales). Collection particulière Konrad Fischer, Düsseldorf.
- *Magnesium-Magnesium Plain*, New York, 1969. Magnésium, 36 éléments carrés de 96,5 x 30,5 x 30,5 cm chacun, 0,965 x 182,9 x 182 cm

(dimensions totales). Collection particulière.

24 L'ensemble de l'exposition peut alors se décomposer en autant de strates qui sollicitent continuellement des hauteurs de visions différentes dues aux décalages par rapport au sol, mais également des hors-champs qui sont impliqués par les directions que donnent les sculptures à l'espace. Elle implique la mesure des distances, chaque sculpture par son emplacement, son ici, et par la différence d'emplacement qui lui est propre, fonde des relations de distance que le visiteur peut éprouver comme constitutive d'une profondeur, la plus existentielle des trois dimensions selon Maurice Merleau-Ponty, puisqu'elle « annonce un certain lien indissoluble entre les choses et moi par lequel je suis situé devant elles, tandis que la largeur peut, à première vue, passer pour une relation entre les choses elles-mêmes où le sujet percevant n'est pas impliqué » (1945, p. 296). Cette implication du sujet percevant dans la constitution phénoménologique de la profondeur semble être au cœur de l'installation de Carl Andre, par les différentes structurations du lieu qu'elle implique.

> Il y a tant de propriétés que les matériaux peuvent véhiculer lorsqu'on marche sur ceux-ci : des choses telles que la sonorité d'une œuvre et le sens développé par le toucher, pour ainsi dire. Je crois vraiment que l'on peut apprécier la sensation de masse et ce n'est pas une extrapolation de ma part. Mais je pense que l'être humain est doté d'un sens subtil pour détecter les différences de masse entre des matériaux d'apparences pourtant similaires [...]. Se tenir au milieu d'un carré de plomb donnera une sensation radicalement différente que celle obtenue lorsqu'on se trouve au milieu d'un carré de magnésium [22]. (Tuchman, 1970, p. 56)

25 Ces différences de degré et de nature dans la perception de la sculpture placée au sol focalisent l'expérience esthétique sur la matérialité en tant que telle. Elle est une donnée incontournable dans la perception de la sculpture comme place, puisqu'elle définit les espaces qu'elle occupe tout en effrangeant leurs limites. C'est parce que l'on peut marcher sur ces pièces disposées à l'horizontale qu'il est possible d'accéder à une expérience sensible de la masse, en articulant vue et toucher dans les déplacements auxquels nous convie la sculpture installée [23]. La perception de la couleur, de son

étendue, de sa luminance, de son intensité, intervient également dans la sensation que l'on éprouve lorsque l'on parcourt ces pièces disposées au sol et que l'on s'y trouve immergé. Ce qui agit également en faveur de ces différentiels de sensations, c'est la densité des matériaux employés par le sculpteur, l'épaisseur des plaques que l'on perçoit par le contact que l'on en a avec les pieds, la sonorité qui nous renseigne sur la matérialité de l'espace que l'on franchit ou que l'on parcourt, des choses infimes en définitive. Faire l'expérience perceptive de cette masse, c'est faire l'expérience d'un empiètement des sens.

26 La sculpture de Carl Andre, à travers ses dispositifs d'installation, est un éloge de la matérialité et de ses propriétés intrinsèques. En exposant les matériaux tels quels sans considération figurale, c'est-à-dire selon l'économie formelle de leur simple étendue spatiale, leur matérialité est révélée. Déployer les matériaux selon des plaques ou des blocs identiques qui se combinent, c'est rendre à sa pleine manifestation la matière en tant que telle et exposer ses qualités sensibles que sont couleur, textures, sonorité… masse, sans altération.

Conclusion

27 C'est avec cette prise en compte de la matérialité de la sculpture que nous conclurons pour ouvrir la réflexion à la spatialité du jardin japonais. L'œuvre de Carl Andre y trouve, en effet, des correspondances signifiantes, notamment dans la manière de concevoir ou d'articuler les espaces, de mettre en œuvre la matière, de la rendre à sa pleine présence. Cela, malgré une différence évidente entre une installation qui ne subit aucune altération temporelle et un espace où l'artifice de la nature expose le visiteur aux changements et aux cycles des saisons. Nous finirons avec la définition que donne Horiguchi Sutemi du jardin japonais, la conception plastique de l'espace qu'il en donne et qui détermine toute contemplation :

> Lorsque l'on saisit l'expression du jardin en tant que réunion spatiale, le jardin apparaît alors en tant qu'élément plastique. La réunion spatiale c'est la nature qui est incluse dans le jardin, la nature qui se prolonge à l'extérieur et, en dépassant ainsi la nature brute, ce qui

> permet de construire un monde visible. Lorsque l'on regarde un jardin, qu'on le considère comme une œuvre d'art, c'est qu'on se place dans un état d'esprit nommé contemplation dans un au-delà éloigné de la réalité brute [24].

28 Les installations de Carl Andre nous invitent à cet état méditatif, à la fois de pleine conscience de la présence des choses et de ce qui constitue leur environnement.

BIBLIOGRAPHIE

Andre Carl, 2005, *CUTS – Texts 1959-2004*, Cambridge, MIT Press.

Berque Augustin, 2014, « Existence humaine et spatialité », dans B. Jacquet, Ph. Bonin et N. Masatsugu (dir.), *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, p. 105-118.

Certeau Michel de, 1990, *L'Invention du Quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

Gether Christian, 1991, « Interview med Carl Andre », *Sculpture & Poesi*, exh. cat. Vestsjaellands Kunstmuseum, Sorø, Danemark.

Heidegger Martin, 1958, *Essais et conférences*, traduit par A. Préau, Paris, Gallimard.

Heidegger Martin, 1976, « La parole dans l'élément du poème », dans *Acheminement vers la parole*, traduit par J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier, Paris, Gallimard.

Heidegger Martin, 1976, *Questions III et IV. L'art et l'espace*, traduit par J. Beaufret, F. Fédier, J. Hervier, J. Lauxerois, R. Munier, A. Préau et C. Roëls, Paris, Gallimard.

Heidegger Martin, 1986, *Être et Temps* [1927], traduit par Fr. Vezin, Paris, Gallimard.

Heidegger Martin, 1999, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par W. Brokmeier, Paris, Gallimard.

Husserl Edmund, 1908, *Chose et espace. Leçons de 1907*, traduit par J.-F. Lavigne, Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».

Judd Donald, 2005, *Complete Writings 1959–1975*, « *In the Galleries* », Halifax / New York, Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York University Press.

Krauss Rosalind, 1997, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit par C. Brunet, Paris, Éditions Macula.

Merleau-Ponty Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty Maurice, 2010, *Le Visible et l'Invisible*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

Norvell Patricia, 1969, Interview with Carl Andre, June 5, 1969, published in *Eleven Interview's*, master's thesis, Hunter College.

Straus Erwin, 2000, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* [1935], traduit par G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Millon.

Sylvester David, 2001, *Interviews with American Artists*, Londres, Chatto and Windus.

Takahiro Taji, 2014, « Du pavillon de thé au jardin : l'existence de la nature chez Horiguchi Sutemi », dans B. Jacquet, Ph. Bonin et N. Masatsugu (dir.), *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.

Tuchman Phyllis, 1970, « An Interview with Carl Andre », *Artforum*, vol. VIII, nº 10, juin 1970, p. 56-61.

NOTES

1 *Sculpture as place* / Rétrospective au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 18 octobre au 12 février 2017.

2 « *My concern in sculpture has always been mass, not volume. Hence I have never bothered with that Minimal stereotype, the box.* » Traduction française avec l'aide précieuse d'Anne Prot.

3 Il ne s'agit pas de l'origine de l'œuvre d'art mais de *Être et Temps*.

4 « *Then I saw them all combined with their earth-driving, entering pedestals that were of an entirely different nature. So Brancusi, to me, is the great link into the earth and the Endless Column is, of course, the absolute culmination of that experience. They reach up and they drive down into the earth with a kind of verticality which is not terminal. Before that, verticality was always terminal: the top of the head and the bottom of the feet were the limits of sculpture. Brancus'is sculpture continued beyond its vertical limit and beyond its earthbound limit. It drove into the earth.* […] *He definitely did combine particles in building up these pedestals which was, for me, the great interest in his work—that those pedestals were the culmination of the materials.* » Traduction française avec l'aide précieuse d'Anne Prot.

5 Nous faisons ici référence au site de Târgu Jiu et à la dernière version de *La Colonne sans fin* qui fonctionne comme axe du monde.

6 *Sawn Wood Exercise*, Quincy, Massachussetts, 1959, bois.

7 « *Horizontality is for me a more efficient distribution of matter than verticality. A road ten kilometers long is quite common. A tower ten kilometers high does not exist.* » Traduction (avec l'aide précieuse d'Anne Prot) : « L'horizontalité est pour moi une distribution de matière beaucoup plus efficace que la verticalité. Une route de dix kilomètres est tout à fait habituelle. Une tour de dix kilomètres de hauteur n'existe tout simplement pas. »

8 « *All my works have implied, to some degree or another, a spectator moving along them or around them. Even things like my early pyramids very much only revealed themselves when you walked around them. This is really a sense of scale—it's the opposite of coffee-table size sculpture as jewelry. You don't have to walk around them. You can turn them with your hand or you can grasp the whole thing at once.* » Traduction (avec l'aide précieuse d'Anne Prot) : « La totalité de mes travaux impliquent à différents degrés, qu'un spectateur se déplace le long des pièces ou alors autour de celles-ci. Mêmes des pièces comme mes toutes premières pyramides ne se révèlent pleinement que lorsqu'on en fait le tour. C'est vraiment l'appréhension de l'échelle dont il s'agit — et donc à l'opposé d'une conception de la sculpture de la taille d'une table basse tel un ornement. Vous n'avez pas à marcher autour de celle-ci. Vous pouvez la déplacer avec votre main ou saisir la totalité en une seule fois. »

9 Bâle, Wenkenpark, 1980, trois cents pièces d'acier laminé à chaud.

10 L'œuvre était composée de cent éléments de 0,50 x 50 x 50 cm, pour une surface totale de 0,50 x 250 x 1000 cm.

11 Whitney Museum of American Art, New York, 1960, bois, chaînes, 203,2 x 383,5 x 284,5 cm.

12 Voir à ce sujet l'ouvrage majeur de Rosalind Krauss, 1997.

13 « Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité pour deux choses, d'être à la même place. La loi du "propre" y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé à un endroit "propre" et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. » (Michel de Certeau, 1990, p. 172-173)

14 Addison Gallery of American Art, 1973.

15 « Espacer, cela apporte la localité (Ortschaft) qui prépare chaque fois une demeure. » (Martin Heidegger, 1958, p. 364)

16 *Lament for the children*, New York, 1976 (détruite), Wolfsburg, Allemagne, 1996 (reconstruite), béton, cent éléments de 45,7 x 20,3 x 20,3 cm chacun, pour une surface totale de 45,7 x 1117,6 x 1117,6 cm.

17 En effet, le spectateur doit marcher sur les sculptures pour pouvoir appréhender la spécificité des œuvres de Carl Andre.

18 « *I should make clear the differentiation I have between place and environment. Environment we have continually, so I would say that place is an aspect of environment that is differentiated from environment. The earth itself is a complete environment: all living creatures are contained within this environment. I think a lot has been called environmental art is actually a kind of art of décor* […]. *I'm interested in differentiating one area within an environment from all the rest of it and not trying to surround a person with a décor at all.* […] *I'm much more interested in differentiation than in envelopment.* » Traduction française avec l'aide précieuse d'Anne Prot.

19 Ce diagramme, réalisé en 1975, a été publié dans *Between Man and Matter* pour la 10e Biennale de Tokyo au Japon.

20 1959, pin blanc, soixante-quatorze éléments.

21 « Ce qui attirera davantage notre attention est l'évidente spatialité de la scène primitive : le lieu sacré d'un rite par lequel l'enfant advient à l'existence humaine. » (Augustin Berque, 2014, p. 107)

22 « *There are a number of properties which materials have which are conveyed by walking on them: there are things like the sound of piece of work and its sense of friction, you might say. I even believe that you can get a sense of mass, although this may be nothing but a superstition which I have. But I believe that man is equipped with a subtle sense of detecting differences in mass between materials of similar appearance but with different mass.* […] *Standing in the middle of a square lead would give you an entirely different sense than standing in the middle of a square of magnesium.* » Traduction française avec l'aide précieuse d'Anne Prot.

23 « Il y a un relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le visible, les deux cartes sont complètes et pourtant elles ne se confondent pas. » (Maurice Merleau-Ponty, 2010, p. 1759-1760)

24 Horiguchi Sutemi, cité par Taji Takahiro, 2014, p. 243.

RÉSUMÉS

Français

Il s'agira d'aborder dans cette contribution l'œuvre de Carl Andre en tant qu'arrangement de pièces combinatoires, selon des ensembles minimaux qui se parcourent, dont l'expérience et littéralement la compréhension ne peuvent se faire qu'à partir du déplacement physique du visiteur. Un déplacement qui prend son impulsion à partir du sol, départ de la sculpture mais aussi plan selon lequel la plus existentielle des dimensions se donne, condition fondatrice de l'habiter humain.

Si l'installation a souvent été considérée comme une extension des pratiques de l'assemblage et du collage, c'est-à-dire en fonctionnant selon des principes d'association, de contamination et de télescopage, le travail de Carl Andre pose de manière très radicale et rigoureuse les conditions mêmes qui rendent possible toute installation : la mise en tension sans cesse renouvelée d'une proximité et d'un lointain qui fonde l'horizon d'un spectateur toujours dessaisi de ce qui ad-vient (l'évènement de son *dasein*, « être-là »), l'avènement de la corporéité en tant que mouvement, des prises sensori-motrices sans cesse reconduites et indexées sur la perception des objets qui occupent l'espace et le redistribuent, enfin la nature éminemment trajective de cette catégorie d'œuvre que l'on tente de définir par le terme d'installation. Les environnements sculpturaux proposés par l'artiste américain donnent lieu, ils instituent l'espace et l'ouvrent, ils sont autant de places à investir.

English

In this contribution, we will deal with the works by Carl Andre as an arrangement of combinatory parts, according to minimal sets you can go by whose experience and literally the understanding can only be made from the visitor's physical moves. A movement that origins from the ground, the start of the sculpture but also a map according to which the most existential of dimensions emerges, the founding condition of human beings.

If the installation has often been considered an extension of assembly and collage habits, that is to say functioning according to association, contamination and going back and forth principles, the works by Carl Andre set the very conditions which make any kind of installation possible in an extremely radical and strict way: the forever renewed focus of a proximity and a distance which founds the horizon for a spectator who keeps being deprived of what will come (the event of his *dasein*, "to be there"), the surge of corporeality as a movement, of forever renewed sensorimotor grips indexed to the perception of objects which fill space and redistribute it, and at last the trajective nature of this kind of works one tends to define by the word of installation. The sculptural environment offered by the American artist gives place, they institute space and widen it, they are as many places to invest.

INDEX

Mots-clés
site, lieu, espace

Keywords
site, place, space

AUTEUR

Jérôme Dussuchalle
Professeur agrégé en arts plastiques, Docteur en arts plastiques et sciences de l'art, sculpteur
IDREF : https://www.idref.fr/178520772

Ann Hamilton : les conditions de l’attention

Ann Hamilton: The Conditions of Attention

Pascale Saarbach

DOI : 10.35562/iris.1221

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Introduction
Le geste de l’attention
Le rythme de l’attention
Qualité de l’attention
La portée du geste

NOTES DE L’AUTEUR

L’artiste écrit ses titres en minuscule.

TEXTE

Introduction

1 Connue depuis la fin des années 1980 pour la qualité sensorielle et poétique de ses grandes installations, Ann Hamilton (née à Lima, Ohio, en 1956) poursuit depuis près de quarante ans une réflexion singulière et profonde sur la place que nous accordons à notre expérience corporelle, à nos capacités de perception et à ce mode de connaissance sensible qui émerge de nos contacts avec le monde. Au sein même d’une culture qui nous a très tôt habitués à réprimer et à ignorer le corps au profit de l’intellect et de la raison, et à une époque où le développement effréné des techniques et des technologies nouvelles ne cesse d’accélérer et de fragmenter nos modes de vie de plus en plus désincarnés, ses œuvres sont autant de lieux conçus pour nous permettre de nouer une relation de proximité sensible

avec ce qui nous entoure, de faire confiance à notre propre expérience et au savoir dynamique et ouvert que nous livre le corps en interaction avec son milieu.

2 Enveloppé par la présence physique et sensorielle des divers matériaux et des multiples objets qui composent les installations de l'artiste, le spectateur est ainsi invité à s'abandonner aussi longtemps que possible dans ce qu'il éprouve, à se mettre à l'écoute de la situation et des multiples phénomènes et mouvements intérieurs qui participent de cet acte d'attention. Phénomène singulier d'ouverture à soi, aux autres et au monde, l'expérience des installations d'Ann Hamilton engage un certain mode d'être, une « qualité de présence » dont dépendent nos capacités de mémoire, de pensée, d'imagination et d'action.

3 Quel est donc ce mode d'expérience attentive que suscitent les installations d'Ann Hamilton ? Posons tout d'abord que pour l'artiste, l'expérience de l'œuvre doit engager une certaine forme de disponibilité. Il s'agit en effet de mettre en suspens nos intérêts immédiats et nos habitudes discursives et interprétatives, pour favoriser la mise en acte d'une écoute accueillante et patiente de ce qui se présente dans la rencontre sensible que le corps entretient avec son milieu. Cette forme d'ouverture n'est pas sans rappeler la démarche phénoménologique : le retour aux choses mêmes, à l'expérience en train de se vivre, dans un mode de dessaisissement qui n'est pas synonyme d'absence, d'amnésie ou de muette contemplation, mais d'une aptitude à neutraliser nos habitudes sédimentées pour nous ouvrir à l'inattendu.

Le geste de l'attention

4 Le dispositif de l'installation est chez Ann Hamilton le lieu de cette conversion du regard, ce premier geste de l'attention qui consiste à suspendre le regard habitué, à se défaire des préjugés pour mieux se porter sur l'éprouvé. La profusion matérielle qui caractérise les premiers travaux des années 1980 et 1990 placent d'emblée le spectateur dans un bain de sons, d'images, d'odeurs et de textures. Les sols et les murs se chargent d'une quantité impressionnante de matières organiques (feuilles d'eucalyptus, cire d'abeille, paprika, algues, miel, etc.) ou d'objets les plus divers accumulés en grand

nombre et recouvrant littéralement l'architecture comme un vêtement, une seconde peau (dix tonnes de caractères d'imprimerie en plomb, sept cent cinquante mille pièces de monnaie, trente-cinq mille livres, dix mille six cents plaquettes de verre, etc.)[1]. Dans certaines œuvres, cette surabondance revêt également la forme d'une masse surprenante posée au centre de la salle d'exposition. Pour l'installation *indigo blue* (1991), une plate-forme en acier de cinq mètres par sept supportait ainsi une gigantesque pile de vêtements de travailleurs, soit plus de six tonnes de pantalons et de chemises — des bleus de travail déjà portés et usés — qui avaient préalablement été triés par couleur et soigneusement lissés, pliés puis empilés par l'artiste et par tous les volontaires ayant souhaité participer à ce labeur. Pour Ann Hamilton, la propension au gigantisme répond à la volonté de tisser une surface matérielle dans laquelle il s'agit d'absorber le spectateur. L'immersion dans un espace enveloppant, physiquement chargé et convoquant simultanément plusieurs sens permet de rompre avec le système contemplatif traditionnel et l'hégémonie de la vision. Mais l'immersion devient également le moyen de contrarier nos manières habituelles d'analyser et d'interpréter immédiatement ce qui a lieu :

> Il s'agit de laisser l'œuvre s'emparer de vous à travers votre corps, et non seulement à travers les yeux, expliquait-elle en 1995. Ainsi vous vous autorisez à faire l'expérience d'une chose avant d'essayer de la nommer. Nous avons tendance à vouloir nommer trop vite ce qui se passe, au lieu de nous donner la possibilité de rester silencieux et de faire l'expérience de ce qui arrive. (Simon, 1995, p. 24)

5 Dans l'installation intitulée *a round*, présentée en 1993 à Toronto (fig. 1), l'immersion du spectateur crée ce fort sentiment d'absorption qui détourne l'activité interprétative habituelle pour rediriger l'attention vers l'expérience incarnée. Le visiteur, pour accéder à l'œuvre, devait traverser un corridor étroit que l'artiste avait aménagé afin de marquer la transition entre l'extérieur et l'intérieur de la pièce. Une fois la frontière franchie, il se trouvait littéralement absorbé dans un espace caverneux, étrangement calme et étanche à la frénésie et aux bruits du monde extérieur. Tandis que ses yeux s'habituaient à la pénombre du lieu, il distinguait sur les murs alentour une impressionnante accumulation de mannequins en tissu cousus à la

main et garnis de sciure de bois, empilés les uns sur les autres, du sol jusqu'au plafond. Au sein de cet espace assourdi et odorant, l'attention du spectateur était ensuite attirée par un personnage assis en train de tricoter face à deux immenses piliers disposés au centre de la pièce, et qui faisaient office de gigantesque écheveau. Indifférent à la présence du public, cet étrange gardien occupait l'espace par son geste manuel répétitif et le bruit rythmique du cliquetis de ses aiguilles métalliques. Intrigué, mais aussi mis mal à l'aise par la présence réelle de ce corps qu'il n'osait approcher de trop près, le spectateur était brusquement saisi par le bruit sec et violent de deux *punching balls* installés en haut des piliers. Déclenché automatiquement par une minuterie, le choc rompait le silence de la pièce en ramenant, pendant quelques instants, l'attention vers le moment présent.

Figure 1. – Ann Hamilton, *a round*, The Power Plant, Toronto, 1993.



6 L'œuvre a donc cette faculté de mettre concrètement à l'épreuve l'attention du visiteur qui n'est plus tendue vers un objet à contempler, ni animée par le désir d'en percer le sens caché ou la logique interne, mais se trouve redirigée vers la présence de son

corps percevant. Le dispositif impose d'emblée une rupture dans le rapport traditionnel à l'œuvre d'art : littéralement engloutis par cette peau matérielle, les repères spatiaux du spectateur se brouillent, il n'y a plus vraiment de centre sur lequel focaliser le regard, aucune trame narrative à suivre, les points de vue se démultiplient et le temps s'étire à travers la répétition du geste infini de la figure assise. On songe ici au « théâtre d'images » de Robert Wilson qui, dans les années 1970, délaissa les préoccupations élémentaires du théâtre moderne pour se concentrer sur le mouvement, l'espace et le temps, hors de tout récit linéaire [2]. Les acteurs n'ont plus pour fonction de jouer un rôle, ils endossent le statut d'images capables de provoquer des impressions sensorielles ouvrant vers d'autres modes de compréhension que ceux déterminés par le discours. De la même façon, la figure humaine dans les installations d'Ann Hamilton se trouve totalement dénuée de fonction narrative ou symbolique : c'est avant tout la présence physique et vivante qui intéresse l'artiste [3]. Mais parfois, cette présence crée un certain état de tension chez le spectateur qui va chercher à résister à la pulsion naturelle du regard — culturellement considéré comme indiscret —, ou au contraire céder au voyeurisme, transgressant alors la distance intime avec autrui pour mieux pénétrer dans l'intimité de son geste. Pour l'artiste, la perception du mouvement continu de la main trouverait alors chez le spectateur une résonance particulière par laquelle celui-ci en viendrait à ressentir le geste comme s'il le faisait lui-même, dans une relation empathique avec le corps de l'autre [4].

7 Ann Hamilton a souvent évoqué le conflit que peut ressentir le visiteur dans ses installations. Dans *a round*, il est happé par la profusion matérielle tout en éprouvant la peur de se perdre, la crainte d'être dissout dans l'épaisseur charnelle et incommensurable de ce qui l'entoure. L'immersion au sein de cette densité matérielle provoque en effet des mouvements simultanés d'attraction et de répulsion, deux élans que l'artiste compare au tiraillement que l'on peut éprouver dans l'acte de connaître [5]. Comme l'affirme Georges Didi-Huberman dans *Être crâne* (2000, p. 70) : « Il faut choisir comment on veut connaître : ou bien on veut le point de vue (objectif), et alors il faut s'éloigner, ne pas toucher ; ou bien on veut le contact (charnel), et alors l'objet de la connaissance devient une

matière qui nous enveloppe, nous dessaisit de nous-mêmes, ne nous rassasie d'aucune certitude positive. »

8 En plaçant ainsi le spectateur dans cette situation d'embarras confronté à sa propre expérience, Ann Hamilton nous rappelle combien nous restons craintifs et peu confiants envers le savoir intuitif et obscur que nous livre notre corps. Face au caractère inconnu et indéterminé du sensible, nous cherchons en effet trop souvent à contrôler l'expérience par la quête de certitudes et la clarté du discours. Ce que souhaite l'artiste, c'est permettre au spectateur de résister au besoin de nommer, d'objectiver les faits ou de clarifier les événements, en le plaçant et le maintenant dans une réceptivité suspensive, un mouvement d'attente et d'hospitalité face au caractère imprévisible des phénomènes. C'est là toute la difficulté de l'attention qui suppose un maintien dans le temps, une écoute patiente, sans connaissance préalable de ce qui va advenir.

Le rythme de l'attention

9 Dans cette perspective, l'un des objectifs d'Ann Hamilton est souvent de ralentir le corps du spectateur, de lui faire adopter un rythme plus naturel et plus humain que celui que nos vies, soumises à une accélération continue, nous imposent. Les sols de ses installations sont très souvent rendus difficiles à la marche, maintenant le spectateur dans un effort qui implique une progression lente et attentive, à travers la sensation continue de lui-même et du monde.

10 Dans l'installation intitulée *tropos* (fig. 2), la marche sollicitait particulièrement cet état d'ouverture et de disponibilité aux phénomènes que nous évoquions tout à l'heure. Présentée à la Dia Art Foundation de New York en 1993, l'œuvre se donnait à voir comme un gigantesque océan de matière. Toute la surface du sol, qu'Ann Hamilton avait subtilement transformée pour provoquer des différences de niveau, était en effet recouverte d'épaisses couches de crin de cheval qui ralentissaient encore davantage les déplacements du spectateur afin de mieux le mettre en contact avec sa propre expérience. Ici le déplacement ne se joue plus seulement dans l'espace, il mobilise la durée, une temporalité qui n'est plus celle de notre quotidien — ce temps morcelé, fragmenté par la tyrannie de l'horloge —, mais qui se mesure avec le rythme du corps, qui peut

s'étirer, ralentir, s'arrêter. Dans cette perception aiguisée du corps perdu dans les méandres de la matière, la marche invite à cultiver une attente, à rendre l'attention plus durable, les sens ouverts et disponibles aux circonstances et aux improvisations du parcours.

Figure 2. – Ann Hamilton, *tropos*, Dia Center for the Arts, New York, 1993.



11 La direction du spectateur, son orientation dans l'espace prenaient ici une dimension particulière. Le corps se laissait naturellement attirer par deux *stimuli* perçus simultanément et situés en deux points différents de la pièce : visuellement et olfactivement, le spectateur se tournait vers le personnage assis devant un petit bureau métallique, occupé à lire silencieusement un livre dont il était en train de brûler, ligne après ligne, le texte imprimé à l'aide d'un pyrograveur (fig. 3) ; dans le même temps, son attention le dirigeait vers un autre *stimulus*, tout à la fois sonore et lumineux, qui l'inclinait à s'orienter vers les fenêtres de la pièce. Derrière les cloisons vitrées, rendues volontairement translucides, l'artiste avait en effet placé des haut-parleurs diffusant alternativement l'enregistrement d'une voix dont il était quasiment impossible de comprendre le sens des paroles prononcées. Hésitante, aux confins de l'intelligibilité, la voix était

celle d'un homme atteint d'aphasie, luttant pour rendre audibles les mots d'un poème dont il tentait vainement de faire la lecture [6]. La locomotion et le trajet étaient ainsi déterminés par la voix qui se déplaçait d'une source à une autre. Tel le chant des sirènes pour Ulysse, le son attire et détourne. Ce n'est pas la signification de la parole qui est à l'origine de ce mouvement, mais bien un désir d'écouter le timbre de la voix décollée des mots. À travers la sensation kinesthésique née de ce déplacement, l'écoute montre qu'elle a partie liée avec le corps, et plus encore avec le toucher, lorsque le spectateur choisit d'explorer les parois des fenêtres avec le bout de ses doigts pour percevoir les vibrations sonores.

Figure 3. – Ann Hamilton, *tropos*, Dia Center for the Arts, New York, 1993.



12 En provoquant ces tropismes du corps, ces gestes organiques intuitifs (tels que se tourner, se détourner, rediriger son regard, orienter sa visée), le dispositif de l'installation met en lumière l'activité spontanément directionnelle de l'attention, et partant, ce retournement par lequel s'opère un changement d'attitude dans le rapport entretenu avec le monde. En effet, le spectateur ne se focalise plus sur le *logos*, le discours parlé ou écrit — le contenu à

cerner ou à identifier —, mais il redirige son attention sur la manière dont ce contenu émerge pour lui, aux qualités sensibles et affectives de la voix, du mot ou de la présence humaine. Ce qui est en jeu ici, c'est donc ce basculement « du *logos* au *tropos* » qu'évoque Natalie Depraz dans *Attention et Vigilance* (2014, p. 380-381) : « Alors que l'un définit la raison, le discours, voire le raisonnement — bref, le développement argumenté dans le temps —, *tropos* désigne la qualité, la présence immédiate du donné, l'évanescent — bref, ce qui se laisse mal appréhender. »

13 Le titre de l'œuvre, *tropos*, issu du verbe grec *trepein*, qui signifie « tourner », renvoie explicitement à la définition biologique du tropisme, ce mouvement réflexe d'orientation des êtres vivants en réaction à un agent externe physique ou chimique. Dans son acceptation littéraire, sous la plume de Nathalie Sarraute, le terme évoque plus particulièrement les réactions physiques spontanées déclenchées par la présence d'autrui ou par les paroles des autres : des « mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons […] ». Ces impressions très ténues, fugaces, difficiles à nommer constituent pour l'auteure « la source secrète de notre existence » (Sarraute, 1966, p. 1553-1554).

Qualité de l'attention

14 Pour Ann Hamilton, c'est la qualité d'attention que va porter le spectateur à cet indéfinissable, au caractère vague et confus de ce chaos sensible, qui va révéler la signification profonde de l'œuvre et l'authenticité de l'expérience. « Toutes nos connaissances sont vagues à leurs débuts » écrit William James dans son *Précis de psychologie* (2003, p. 480). Il s'agit en effet de laisser s'opérer le « réfléchissement du vécu » en cultivant cette « capacité négative » dont parlait le poète John Keats [7] : accepter de séjourner au sein des incertitudes, laisser le temps aux impressions flottantes et troubles de croître, de s'éployer, sans garantie du contenu qui va se révéler. On peut dès lors parler d'une « passivité opérante [8] », qui s'élabore certes à notre insu, mais qui, selon l'attention patiente qu'on lui porte, laisse percevoir ces « rapports intimes et secrets des choses » chers à Baudelaire, et qui resteraient autrement inaperçus.

15 Ann Hamilton évoque souvent ce pouvoir du non-savoir comme ce qui mène au travail dynamique des images et à l'évidence de l'intuition. En tant qu'artiste, expliquait-elle,

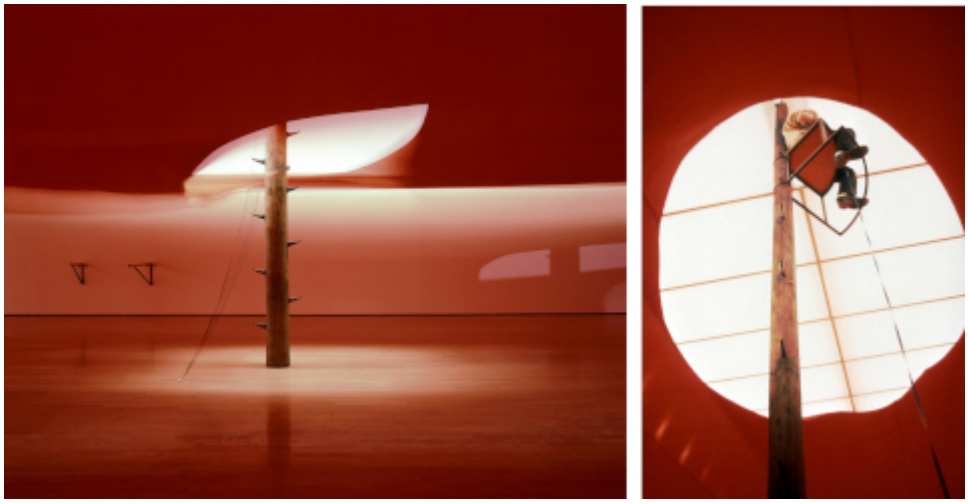
> [c]e que vous ne cessez de faire, c'est de cultiver un espace pour soi, un lieu où le non-savoir est très actif, fertile, signifiant. Et c'est pour cela qu'il s'agit d'un acte d'attention. Ce que vous souhaitez, c'est créer une situation semblable pour quelqu'un d'autre, pour qu'au lieu d'essayer de conclure, d'interpréter et de faire une fiction de votre expérience, vous avez en réalité cette expérience. Et celle-ci est tellement puissante, irrésistible et captivante que là où les multiples associations vous mènent est suffisant [9].

16 Ce processus attentionnel se trouve en effet au cœur même de la démarche créatrice de l'artiste. Réalisées *in situ*, les installations sont conçues comme une réponse intime et sensorielle aux particularités formelles, physiques et culturelles du site qu'elles investissent. Jusqu'à un certain point, son processus est très proche de celui de Robert Irwin, pour qui les particularités qualitatives du site dictent à l'artiste les possibilités de réponses et engagent « une lecture intime, tactile » ; ce qui pour lui signifie « s'asseoir, regarder et déambuler sur le site, sur ce qui l'entoure (par où vous entrerez et sortirez), dans la ville elle-même ou la campagne avoisinante [10] ». En parcourant l'espace d'exposition, ou en arpentant son territoire même, Ann Hamilton procède à cette hospitalité de l'écoute par laquelle elle laisse son corps répondre phénoménologiquement à la présence du lieu et à son appel constant. S'ensuit ce patient cheminement par lequel, tenant à distance la tentation du descriptif, elle laisse le temps à ces impressions de tisser tout un ensemble de relations avec l'histoire sociale, économique ou géographique du lieu. Les différents matériaux qui composent ces installations — de l'objet patiemment collecté sur le site jusqu'à la présence humaine ou animale — ne sont donc jamais l'illustration d'un récit ou d'un concept, mais existent bien plutôt comme la cristallisation inconsciente d'images de pensée dont le singulier travail de montage au sein du dispositif va solliciter activement la mémoire involontaire du spectateur.

17 Dans l'installation *mattering* (fig. 4), présentée au Musée d'art contemporain de Lyon en 1997, le large voile de soie orangée, flottant à mi-hauteur de la pièce dans un très lent mouvement rappelant celui

des vagues, suscitait un fort sentiment océanique : l'impression de plonger au cœur d'un espace fluide et sans limite. L'horizon de soie s'étendait en effet aux mesures de la pièce rendue entièrement vide, excepté la présence de cinq paons mâles et d'un gardien assis tout en haut d'un poteau de bois traversant (par la découpe d'un trou circulaire) le tissu coloré (fig. 5). Il y a là une puissance des images qui relève à la fois du vécu corporel de l'artiste et de son expérience au sein de l'espace architectural (cette impression d'émerger à la surface de l'eau), de l'histoire du lieu (l'industrie textile lyonnaise et le luxe de la soie) ou, plus simplement, du souvenir familier (celui du geste ordinaire de la mère soulevant le drap du lit de son fils)[11].

Figures 4 et 5. – Ann Hamilton, *mattering*, Musée d'Art Contemporain de Lyon, 1997.



18 Le titre de l'œuvre, *mattering*, est une notion complexe qui évoque la matérialité, la substance (du mot anglais *matter*), mais aussi la notion d'importance (*to matter*). Percevoir « ce qui est important », se rendre attentif à « ce qui compte », c'est précisément ce que recherche une certaine tradition de pensée américaine qui, de Ralph Waldo Emerson à Stanley Cavell, n'a cessé de revendiquer une attention à la vie ordinaire, à ce qui nous est proche : ce qui est sous nos yeux mais que nous ne voyons plus, qui ne nous touche plus, et qu'il nous faut précisément réapprendre à voir et à sentir[12].

19 La capacité à percevoir la texture de ce qui est là mais ne saute pas immédiatement aux yeux, l'importance du moment présent,

détermine cette qualité singulière d'attention que maintient, durant de longues heures, la figure assise absorbée dans une activité manuelle au sein des œuvres. « *Attendant* » est le vocable anglais que l'on peut traduire par « gardien » et que l'artiste préfère au terme de *performer* pour désigner cette présence humaine dans l'installation. Le mot renvoie explicitement à la notion d'attention : au verbe *to attend* (qui signifie « faire attention », « assister à », « être présent »). Il arrive que ce gardien soit l'artiste elle-même, comme dans *malediction* en 1991 (fig. 6), une installation dans laquelle Ann Hamilton était assise pendant toute la durée de l'exposition, occupée par le même geste répétitif qui consistait à remplir l'intérieur de sa bouche avec de la mie de pain pour en faire le moulage.

> C'était important [d'être] à l'intérieur de la pièce, expliquait-elle, d'être là tous les jours, de voir ce qui se passait après trois heures, après six heures. [...] Je perçois cette œuvre comme un acte d'attention. Je suis assise là et je sens que les températures changent ; je sens la présence des gens qui entrent, je suis consciente qu'un acte de présence se produit et qu'il porte la pièce [13].

Figure 6. – Ann Hamilton, *malediction*, Louver Gallery, New York, 1991.



20 Maintenir cette attention dans le temps — long et lent — de l'installation devient pour l'artiste le moyen de cultiver cette disposition passive à l'accueil des phénomènes et à la compréhension intuitive de l'œuvre : « J'arrive à la comprendre lorsque je suis à l'intérieur », confiait-elle à Mary Katherine Coffey, « j'ai une relation avec l'œuvre qui est intérieure et que je n'aurais sans doute pas, je pense, si je n'y passais pas tout ce temps [14]. » Ce temps de l'attente est troublant pour ceux qui ont la prétention de croire à la maîtrise d'une signification instantanée, évidente et permanente. Tout l'enjeu consiste à maintenir une tension entre attention vigilante et patience, autrement dit une attente ouverte, vide de contenu pendant un moment, et sans discrimination vis-à-vis de ce qui apparaît.

La portée du geste

21 Parce qu'il possède une temporalité particulière, un rythme corporel qui favorise l'écoute et l'attention dans un corps à corps avec la matière, le travail manuel qu'effectue le gardien dans ces installations est une manière de percevoir physiquement et mentalement le rapport dialogique qui s'établit avec le monde. La conscience du matériau, la perception des effets et de la valeur du résultat des nombreux gestes accumulés, permettent à l'individu de mieux comprendre et de penser ce qu'il fait, et le monde avec lequel il interagit [15] (Dewey, 2011, p. 109). Lorsque cette attention est partagée, comme lors de la fabrication collective des installations qui nécessitent toujours le travail manuel intensif de très nombreux bénévoles, s'opère une compréhension commune qui, pour l'artiste, fait naître un sentiment de communauté.

22 Pour Ann Hamilton, porter une attention à nos gestes et à leurs conséquences, à la réciprocité du toucher devient le moyen de percevoir toute l'importance des relations que nous tissons avec les autres. Cette valeur du geste et de sa portée, les spectateurs ont pu en prendre toute la mesure dans une installation récente intitulée *the event of the thread* (« l'événement d'un fil ») présentée en 2012 à New York, au Park Avenue Armory (fig. 7). Monumental, le dispositif proposait au public de mettre l'espace en mouvement grâce aux quarante-deux balançoires suspendues aux rails techniques du toit et reliées par un système arachnéen de cordes à l'immense tissu blanc

— élément central de la pièce — qui scindait la vaste nef en son milieu. Libérés de leur poids, suspendus dans les airs dans une réceptivité ouverte, les corps s'abandonnaient, l'espace de quelques instants, dans ce va-et-vient, cet état d'entre-deux où se rencontrent le proche et le lointain. Parfois les spectateurs sentaient physiquement la proximité de la balançoire d'en face, son attraction pour ainsi dire : chacune d'elle était en effet reliée à une autre située de l'autre côté du voile, de telle sorte que l'étoffe s'animait toujours différemment sous l'effet du dialogue qui s'instaurait entre les spectateurs se faisant face (fig. 8).

Figures 7 et 8. – Ann Hamilton, *the event of a thread*, Park Avenue Armory, New York, 2012.



23 Ce qui s'exprimait dans l'animation du tissu qui montait et redescendait au rythme des corps en mouvement, c'était la présence attentive de chaque participant à cette situation partagée, et cette attention singulière ne concernait pas tant l'objet que la façon dont les spectateurs agissaient en relation les uns avec les autres.

24 Si Ann Hamilton a toujours pensé et conçu ses installations comme un tissu, une accumulation patiente et attentive de gestes et d'éléments qui s'entrecroisent, elle introduit ici une forme résolument nouvelle dans son travail en permettant aux spectateurs de participer, au sens fort du terme [16], à la construction de la pièce : les corps prennent part, de manière tout à la fois individuelle et collective, aux transformations de l'œuvre. Chaque action, chaque geste est ici important parce qu'il crée de nouvelles possibilités ; il contribue, à sa manière, à compléter et à modeler l'espace commun.

25 Ici s'esquisse sans aucun doute la dimension éthique de l'œuvre d'Ann Hamilton. À l'heure où nos décisions et nos actions ne se fondent presque plus sur une relation directe, sensible et réciproque avec le réel, dans une société où nos modes d'expérience préfabriqués exigent désormais « que nous neutralisions ou excluions de notre conscience une grande partie de notre environnement immédiat » [17], cultiver notre attention, percevoir ce qui compte et a du sens pour nous devient assurément l'enjeu crucial de notre époque [18].

BIBLIOGRAPHIE

Citton Yves (dir.), 2014, *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme* ?, Paris, La Découverte.

Coffey Mary Katherine, 2001, « Histories that Haunt: A conversation with Ann Hamilton », *Art Journal*, vol. 60, n° 3, p. 10-23.

Depraz Nathalie, 2014, *Attention et Vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, PUF.

Dewey John, 2011, *Démocratie et Éducation* [1916], Paris, Armand Colin.

Didi-Huberman Georges, 2000, *Être crâne*, Paris, Minuit.

Enright Robert, 2000, « The aesthetics of wonder. An interview with Ann Hamilton », *Border Crossing*, vol. 19, n° 2, p. 18-33.

James William, 2003, *Précis de psychologie* [1892], traduit de l'anglais par N. Ferron, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.

Keats John, 1993, *Lettres à Fanny et autres correspondances*, Paris, Belin.

Marranca Bonnie, 1977, *The Theatre of Images*, New York, Drama Book.

Ménasé Stéphanie, 2003, *Passivité et Création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, Paris, PUF.

Robert Irwin. Double Diamond, 1997-1998, Milan / Paris / Lyon, Skira / Seuil / Musée d'art contemporain, 1999.

Sarraute Nathalie, 1966, « Préface » de l'Ère du soupçon, dans *Œuvres complètes*, éd. J.-Y. Tardié, Paris, Gallimard.

Simon Joan, 1995, « Ann Hamilton : carrefours temporels », *Art Press*, n° 208, décembre 1995, p. 21-30 [traduction française de l'interview légèrement modifiée].

Simon Joan, 2002, *Ann Hamilton*, New York, Harry N. Abrams.

Simon Joan, 2006, *Ann Hamilton: an inventory of objects*, New York, Gregory R. Miller & Co.

Wallach Amei, 2008, « A conversation with Ann Hamilton in Ohio », *American Art*, vol. 22, nº 1, Spring 2008, p. 52-77.

Zask Joëlle, 2011, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Paris, Le Bord de l'eau.

NOTES

1 Voir the capacity of absorption (1988), privation and excesses (1989), aleph (1992), between taxonomy and communion (1990).

2 Le « théâtre d'images », tel qu'il fut désigné par la critique new-yorkaise Bonnie Marranca, rompt avec les préoccupations du théâtre moderne — telles que la narration (récit, dialogue, intrigue), le metteur en scène, le décor « réaliste », le personnage — en faveur d'une puissante imagerie visuelle ou orale. Chez Robert Wilson, tout discours et toute interprétation disparaissent au seul profit du mouvement, de l'image et du temps qui peut s'étirer et atteindre jusqu'à vingt-quatre heures sans interruption. Voir Bonnie Marranca (1977).

3 Comme le souligne l'historienne de l'art Joan Simon, la manière dont Ann Hamilton utilise la présence humaine dans ses installations s'inscrit dans la lignée des mises en scène de Robert Wilson et de Meredith Monk, des expérimentations d'Yvonne Rainer et des performances de Joan Jonas ou de Marina Abramovic. Voir Joan Simon, 2002, p. 16.

4 « *Early on one of the tensions is between the person who is present as part of the piece and the person visiting the piece. Usually either the viewer is uncomfortable or the viewer tales an empathic relation to the attendant.* » (Ann Hamilton, dans Amei Wallach, 2008, p. 73) Traduction : « Au début, une tension se crée entre la personne qui est présente dans le cadre de la pièce et la personne qui visite la pièce. Habituellement, soit le spectateur est mal à l'aise, soit le spectateur se situe dans une relation empathique avec l'être humain absorbé dans son action. »

5 En 1995, Ann Hamilton s'expliquait à ce sujet : « C'est une question d'immersion. De gigantisme. Le désir de franchir le seuil de quelque chose qui vous absorbe complètement. L'excès matériel qui caractérise bon nombre de mes œuvres procure à beaucoup de gens ce type d'expérience. Cela suscite aussi cette peur de se perdre dans le matériau. Il y a une

attraction — et il y a une répulsion, qui n'est pas sans rappeler la manière dont nous contrôlons nos expériences à travers le langage. » Face à l'inconnu, l'impulsion qui consiste à se livrer au mystère, à s'exposer pour vivre la singularité de l'expérience est souvent contrebalancée par l'aspiration ou le besoin de définir et de donner un nom à ce mystère. Voir Joan Simon, 1995, p. 23 [traduction française de l'interview légèrement modifiée].

6 « *It became extremely emotional for him. The words were so beautiful and it was so difficult for him to say them. What you sense is the effort to come to language. It's not stuttering—some words are very clear. There is just enough there to stay in the rhythm of the voice, but it doesn't fall into form or into meaning.* » (Ann Hamilton, dans Joan Simon, 2006, p. 115) Traduction : « Cela devenait extrêmement émouvant pour lui. Les mots étaient si beaux et il était si difficile pour lui de les prononcer. Ce que vous ressentez, c'est l'effort pour accéder au langage. Ce n'est pas du bégaiement — certains mots sont très clairs. Il y a juste ce qu'il faut pour suivre le rythme de la voix, mais cela reste sans forme et ne fait pas sens. »

7 « La capacité négative, je veux dire celle de demeurer au sein des incertitudes, des mystères, des doutes, sans s'acharner à chercher les faits et la raison. » (Lettre du 22 décembre 1817, dans John Keats, 1993, p. 96)

8 Nous reprenons ici le terme proposé par Stéphanie Ménasé (2003).

9 « *What you're doing all the time is trying to cultivate a space for yourself where not knowing is a really active, productive, intelligent space to work from. And that's why it's an act of attention. What you hope is that you're making a similar situation for someone else, so that instead of trying to tie it up and say what does all this mean and making a story out of your experience, you're actually having an experience. And that experience is so compelling and overwhelming and engaging that where the multiple associations take you is enough.* » (Ann Hamilton, dans Amei Wallach, 2008, p. 57-58)

10 Robert Irwin, « Notes pour un art conditionnel » (1985), dans *Robert Irwin. Double Diamond, 1997-1998*, 1998, p. 102. Installée de 1985 à 1991 à Santa Barbara en Californie, Ann Hamilton était très tôt familière du travail de l'artiste californien Robert Irwin. Voir Joan Simon, 2002, p. 71.

11 « *Things start from very intimate gestures. In fact, they're very domestic. The huge silk canopy in Lyon came from making the bed with Emmet in the morning. You know how kids hide under the sheets. That's where it starts.* » (Ann Hamilton, dans Robert Enright, 2000, p. 28) Traduction : « La création

part de gestes très intimes. En fait, ils relèvent complètement de l'ère domestique. L'idée de l'énorme auvent en soie à Lyon m'est venue en faisant le lit avec Emmet le matin. Vous savez comment les enfants se cachent sous les draps. C'est ainsi que cela commence. »

12 Dans son essai *Experience* (1844), Ralph Waldo Emerson évoque cette difficulté à être proche du monde et la difficulté d'avoir une expérience dans ces conditions.

13 « *It was important to [be] inside the piece, to be there every day to see what happenend after three hours, after six hours.* […] *I feel that work is an act of paying attention. I'm sitting there and I feel the temperatures change; I feel the presence of people coming in; I am aware that an act of witnessing goes on and that allows the piece to carry on.* » (Ann Hamilton, dans Robert Enright, 2000, p. 23)

14 « *I come to understand it when I'm in it. I have a relationship with the work that's interior and that I don't think I would have if I didn't spent that time.* » (Ann Hamilton, dans Mary Katherine Coffey, 2001, p. 22)

15 « Quand les choses ont une signification pour nous, nous donnons une signification à ce que nous faisons. Quand elles n'en ont pas, nous agissons aveuglément, inconsciemment, sans utiliser notre intelligence. »

16 Nous renvoyons à la notion de participation telle que l'entend Joëlle Zask dans son ouvrage *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation* (2011). Il ne s'agit pas, pour le spectateur, de répondre docilement à une sollicitation imposée, d'agir conformément à un plan déterminé par avance. Participer consiste ici à prendre part en contribuant de manière individuelle et personnelle, afin d'enrichir le monde commun.

17 Jonathan Crary, « Le capitalisme comme crise permanente de l'attention », dans Yves Citton, 2014, p. 35.

18 « Les objets qui nous entourent, les événements de notre vie, les personnes que nous côtoyons changeront de statut ontologique en relation avec le degré d'attention que nous leur accordons. » (Natalie Depraz, 2014, p. 8)

RÉSUMÉS

Français
Figure emblématique de l'art de l'installation, Ann Hamilton (née en 1956) crée depuis près de quarante ans des environnements immersifs complexes et poétiques, constitués d'objets et de matériaux divers convoquant tous les sens du spectateur et dont les surprenantes associations, ou leur importante accumulation, provoquent chez ce dernier de multiples réponses affectives et cognitives, bien souvent difficiles à décrire ou à restituer par le simple langage. Absorbé par la présence physique et sensible de ce qui l'entoure, le spectateur est invité à s'abandonner aussi longtemps que possible dans ce qu'il éprouve, à se mettre à l'écoute de la situation et du savoir intuitif que lui livre son corps en interaction avec le lieu. L'expérience de l'œuvre, pour Ann Hamilton, est en effet avant tout un « acte d'attention ». Cette notion d'attention est particulièrement importante, à une époque où la surenchère de stimuli, l'immédiateté et l'accélération qui caractérisent les rythmes de nos vies de plus en plus désincarnées ne nous permettent plus de percevoir et de donner sens à ce que nous ressentons, ni à ce qui nous entoure. Phénomène singulier d'ouverture à soi, aux autres et au monde, l'expérience des installations d'Ann Hamilton engage un certain mode d'être, une « qualité de présence » dont dépendent nos capacités de mémoire, de pensée, d'imagination et d'action. À partir de l'analyse de quelques grandes installations, de *tropos* (1993) à *the event of the thread* (2012), il s'agira d'établir plus précisément les processus phénoménologiques et cognitifs mis en œuvre chez le spectateur par le dispositif immersif, et d'en éclairer les enjeux.

English
For nearly forty years, Ann Hamilton (born in 1956), an iconic figure in the art of installation, has been creating complex and poetic immersive environments, made up of objects and various materials which summon all the viewer's senses. The astonishing associations and significant accumulation trigger multiple emotional and cognitive responses, often difficult to put simply into words. Absorbed by the physical and sensitive presence of what surrounds them, the viewers are invited to abandon themselves as long as possible in what they are experiencing as well as pay attention to the situation and the intuitive knowledge they receive from their own physical interaction with the space. For Ann Hamilton, experiencing the art is above all an "act of attention". The notion of attention is particularly important at a time when continuous stimuli, immediacy and acceleration, which characterize the rhythms of our evermore fragmented lives, no longer allow us to perceive and give meaning to what we feel, or what surrounds us. Ann Hamilton's installations call for an openness to oneself, to others and to the world. They involve a certain mode of being, a "quality of presence" upon which our ability to remember, think, imagine and act depends. Based on the observation of several large installations, we will explore and analyze the phenomenological and cognitive processes which occur as the viewer is immersed in her works.

INDEX

Mots-clés
attention, corps, expérience, écoute, geste, immersion, marche, mémoire, participation, phénoménologie, présence, voix

Keywords
attention, body, experience, listening, gesture, immersion, walking, memory, participation, phenomenology, presence, voice

AUTEUR

Pascale Saarbach
Université de Strasbourg, ARCHE EA 3400
IDREF : https://www.idref.fr/143431250
ISNI : http://www.isni.org/0000000359360361

Des proximités rétives : *Kandors*

Kandors: *Restive Proximities*

Charlotte Serrus

DOI : 10.35562/iris.1238

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Puissances empêchées
Interprétation abusive
Formes réprimées
Conclusion

TEXTE

> « *So hold me, Mom, in your long arms. In your automatic arms. Your electronic arms.* […] *Your petrochemical arms. Your military arms.* »
> Laurie Anderson
> (Ô *Superman*, 1981)

1 Il est des cas où l'empreinte phénoménologique d'une installation se mesure à l'aune de la sensation d'étrangeté qu'elle génère auprès de celui qui en fait l'expérience. Sa scénographie aura beau être immersive, l'œuvre n'est alors pas vécue en termes d'hospitalité, mais plus désagréablement comme une forme de réticence. C'est précisément sur ce registre d'approche que se fondent les *Kandors* (1999-2011) de Mike Kelley : une série d'installations réalisées sur plus d'une décennie, et qui forme le dernier ensemble majeur de son travail. Avec les *Kandors*, Kelley instaure dans l'espace quelque chose d'absolument rétif qui concerne en premier lieu la relation d'objet, au sens le plus psychanalytique du terme. Cette expérience de l'objet réticent pourrait paraître essentiellement affective, ou subjective :

nous pensons qu'il n'en est rien. À travers elle, l'enjeu est au moins triple. D'une part, c'est parce qu'elles mettent en place une véritable kinesthésie du conditionnement que les *Kandors* permettent d'appréhender la portée collective, pour ne pas dire politique, d'un confinement spatial. D'autre part, il s'agit pour Kelley de se défendre d'une interprétation biographique réductrice de son œuvre, et de se réapproprier ironiquement les mécanismes de projection ayant mené à ce malentendu. Enfin, il en va des *Kandors* comme d'un jeu de réminiscences formelles contradictoires, dont chacune vient questionner les normes de goût qui régissent la fabrication de la mémoire officielle, avec leur corollaire : ce qui en est exclu.

Puissances empêchées

2 Comme point de départ à la série des *Kandors*, il y a la ville natale de Superman [1] sur la planète Krypton, telle qu'elle est représentée dans les vignettes des *comics* d'origine (fig. 1) : soit une architecture fictive au cœur d'un scénario d'exclusion spatiale, dont l'aspect ne cesse de se modifier au gré des épisodes et des dessinateurs successifs. D'après l'histoire, Kandor fut rapetissée puis mise en bouteille par le collectionneur Brainiac. Ses habitants ne pouvant en aucun cas respirer l'atmosphère terrestre, et Krypton ayant été détruite, Superman doit maintenir la ville sous cloche, doublement confinée dans son repaire arctique, la « Forteresse de solitude ». D'un échantillon de dessins, Kelley tirera quatre installations modulaires à l'occasion de quatre expositions successives [2]. Toutes comportent différentes variations sculpturales [3] autour de Kandor.

Figure 1. – Mike Kelley, *Kandor Handled x 15*, collage sur papier, 81 x 81 cm, 1999.



3 L'installation datée de 2007, en particulier, nous plonge dans une pénombre sonore aux codes visuels proches du *Space opera* : tons francs acidulés, halos lumineux, usage récurrent du rétro-éclairage, fragments métallisés semblant provenir de *cockpits*. Chacun des ensembles qu'elle contient met en scène la ville fictive comme un autel tripartite isolé, selon trois déclinaisons spatiales (fig. 2) : sur socle, un module sculptural adjoint de panneaux présente un moulage en résine de Kandor, sa cloche de verre reliée à une bouteille ou à un compresseur par des tuyaux ; au mur, une image lenticulaire affiche une version agrandie de la vignette graphique correspondante ; enfin, une projection vidéo se concentre sur la cloche vide, traversée par un ballet de particules luminescentes, sur une musique électronique vaguement psychédélique. D'un point de vue phénoménologique, ce troisième volet du cycle est emblématique d'une scénographie de l'injonction paradoxale : en faire l'expérience,

c'est être pris dans le double mouvement d'une proximité fascinatoire (la séduction formelle exercée par les pièces), adjointe d'une sensation tenace d'éloignement — le spectateur jouant ici le rôle d'une altérité potentiellement intrusive. Les modules chromatiques se détachent du noir ambiant avec solennité et vous aspirent, et c'est peu dire que les *Kandors* sont magnétiques. Mais dans une œuvre où chaque élément fonctionne comme un dehors clos sur lui-même, chacun placé à bonne distance de l'autre, c'est aussi le vide entre eux qui se fait sentir. Dans l'ensemble, les masses ont une épaisseur étrange, comme si le passage des vignettes au volume ne s'était opéré que partiellement. Il y a un malaise palpable à côtoyer cette tridimensionnalité factice, exacerbée par le jeu des panneaux colorés, des reflets et des projections murales. Malgré l'ampleur exagérée des socles, leurs ancrages sonnent creux ; inversement, le confinement de l'air par le verre acquiert une certaine densité, si bien qu'un doute s'immisce envers la consistance des choses. Les sonorités d'inspiration spirite qui baignent l'installation, propagées par les vidéos, pourraient désamorcer ce trouble. Elles y participent avec une magie ridicule.

Figure 2. – Mike Kelley, *Kandors*, vue de l'installation à la galerie Jablonka, Berlin, 2007 (au premier plan : *Kandor 1*, 269 x 243 x 295 cm, édition de 2, 2007 ; à l'arrière-plan : *Kandor 17*, 274 x 155 x 135 cm, édition de 2, 2007).



4 La figure de Superman elle-même, lorsqu'elle apparaît, est porteuse d'un double message : son image de puissance est contredite par la référence centrale que Kelley lui accole d'emblée, et qui serait plutôt un paradigme d'empêchement. En 1999, la première installation du cycle, intitulée *Kandor-Con 2000*, comprenait une vidéo diffusée sur moniteur (fig. 3) placé en bordure d'une maquette blanche. Cheveux gominés, un acteur déguisé y récite des bribes de l'unique roman de Sylvia Plath, *La cloche de verre* [4] (2011, p. 383-553). Ce Superman-là manipule une Kandor de plastique, créant des jeux d'ombres avec sa cape tandis qu'il déclame son texte sur une nappe sonore assez grotesque : c'est l'histoire de la dissociation psychique d'une jeune fille qui en vient à observer le monde « à travers la vision déformante d'une cloche de verre [5] ». On notera que cette situation est précisément celle du spectateur face aux *Kandors*, dans les installations qui vont suivre. La part de malaise qu'elles véhiculent tient en partie à cette mise en abîme du conditionnement : cela passe par des espaces-contenants, sous pression, structurellement dépendants. En 2007, les dômes de verre recouvrant Kandor sont systématiquement rattachés à des bouteilles d'air comprimé par des cordons hermétiques, et bien sûr les projections vidéo qui les mettent en scène ne manquent pas de jouer avec l'imagerie intra-utérine (fig. 4). Ces contenants sont d'autant plus anxiogènes qu'ils ne vous englobent pas — ce qui revient spatialement à vous exclure. À la longue, pourtant, chaque cloche vous comprime et finit par produire l'effet de manquer d'air.

Figure 3. – Mike Kelley, *Superman Recites Selections from "The Bell Jar" and Other Works by Sylvia Plath*, vidéo 7'19, 1999.



Figure 4. – Mike Kelley, *Kandor 3*, installation multimédia, 121 x 86 cm (diam.) et 115 x 96 cm (diam.), édition de 2, Jablonka Galerie, Berlin, 2007.



5 Par ailleurs, en raison de la référence initiale au texte de Sylvia Plath, l'éclairage très coloré des modules est des plus ambigus : il renvoie aussi bien aux féeries saturées des univers de science-fiction qu'aux effets (lumineux) des traitements psychiatriques par électrochocs [6]. Le second degré se teinte alors d'une violence sourde — qui rappelons-le, dans le cas de Kelley comme de Plath, ira jusqu'au suicide par asphyxie.

6 Il n'en reste pas moins que les *Kandors* relèvent d'une parabole à la portée psychique autant que collective : en ayant recours au moulage pour la fabrication de ses architectures en résine, Kelley s'inscrit dans toute une généalogie du questionnement des moules, dont les enjeux sont à la fois institutionnels, sexuels et historiques. On pense aux *Moules mâlics*, ces uniformes sociaux présents dans *Le Grand Verre*, aux *Casseroles de moules* et autres *Autoportrait* en bocal réalisés par Marcel Broodthaers, mais aussi à un vocabulaire plastique traditionnellement associé aux artistes femmes — tels que les moulages anatomiques crispés contenus dans les *Cells* de

Louise Bourgeois [7]. De Superman à la jeune fille dépeinte par Sylvia Plath, deux figures d'identification adolescentes très genrées se croisent, et se recoupent pour incarner un symptôme de frustration sociale (le sentiment d'exil sur Terre pour l'un, la dépression clinique pour l'autre). Or il est bien connu, en psychanalyse, que l'identification projective empêche l'introjection : pour ainsi dire, le héros des *comics* incarne une puissance *à la place* de sa réalisation effective par le spectateur lui-même. En tant que figure condensée de ses attentes, Superman devient dans *Kandors* un instrument pédagogique qui pose avant tout des questions d'anthropologie culturelle. Peut-être Kelley avait-il lu l'analyse qu'en a faite Umberto Eco en 1976 :

> L'homme qui lit Superman et pour lequel Superman est produit [...] est un homme hétérodirigé [...]. [C'est] un homme qui vit dans une communauté à niveau technologique élevé et à structure socio-économique [...] de consommation, auquel on suggère constamment [...] ce qu'il doit désirer et comment l'obtenir selon certains canaux préfabriqués qui l'exemptent de faire des projets d'une façon risquée et responsable. (Eco, 1976, p. 33-34)

7 Et Eco de conclure, insistant sur le fait que ce super-héros en particulier se caractérise par la plus grande disproportion entre l'étendue de ses pouvoirs, qui pourraient changer le monde, et leur utilisation effective dans la bien-nommée *Smallville* : « Nous avons en Superman un parfait exemple de conscience civile complètement séparée de la conscience politique. »

Interprétation abusive

8 Il n'est pas anodin que Kelley se ressaisisse de l'une des toutes premières icônes du Pop Art américain : Superman apparaît dans la peinture de Warhol [8] dès 1961, sous la forme d'un signe générique et abstrait. L'image choisie alors était une représentation du super-héros en plein vol, produisant un gigantesque souffle qui enfumait le décor. À l'exception de la vidéo citée plus haut, Kelley s'attarde quant à lui non pas sur la figure, mais sur l'arrière-plan à partir duquel elle émerge : son paysage culturel, infiniment variable. Sous leurs cloches de verre soufflé, les *Kandors* opèrent ainsi une rematérialisation du

contexte fictionnel au détriment de la figure d'identification qui le masquait. Pour prendre la mesure de ce geste en termes de réception, il nous faut les resituer dans un cycle de réflexions entamé par Kelley de longue date, et qui concerne les relations entre architecture, mémoire, trauma et fiction. En 1995, l'installation *Educational Complex* [9] prend elle aussi la forme d'une maquette d'architecture. Sa réalisation fait suite à un malentendu symptomatique : l'interprétation biographique douteuse qui fut faite à l'époque [10], par une partie de la critique, des travaux antérieurs de Kelley sur les peluches. Des œuvres comme *More love hours than can ever be repaid* (1987) ou la série *Arenas* (1990) s'appuyaient sur la tendance naturelle du public à se projeter sur les animaux en peluche pour questionner, par le biais de scénarios relationnels, la fonction sociale de ces objets produits pour les enfants par les adultes. Il s'agissait, en raison même de leur forte tonalité affective, de porter sur eux un regard analytique. Mais cette démarche fut mal comprise : Kelley eut beau s'en défendre, certains commentateurs voulurent voir dans ces œuvres un témoignage intime d'abus sexuels ou de mauvais traitements qu'il aurait subis durant l'enfance. L'enjeu de cette lecture biaisée est évidemment crucial. En réduisant ces œuvres à l'expression d'un simple trauma individuel, on en supprimait aussi — non sans violence — la charge politique [11].

9 Kelley identifie parfaitement les fondements idéologiques d'une telle exégèse, en premier lieu le succès grandissant, dans les *talk-shows* télévisés américains des années 1990, des théories psychologiques dites du Syndrome de la Mémoire Refoulée. Selon cette version Pop de la psychanalyse, il convient d'envisager le moindre trou de mémoire comme la preuve irréfutable d'un trauma sexuel refoulé. Les quelques scandales médiatiques qui suivront n'y changeront rien, incriminant pourtant des thérapeutes qui, à force d'y croire, étaient parvenus à faire germer dans l'esprit de leurs patients de faux souvenirs infantiles, créés de toutes pièces… Puisqu'il est censé avoir été victime, Kelley va se lancer avec *Educational Complex* (fig. 5) dans une grande parodie auto-interprétative de ses supposés traumatismes. Mais au lieu de livrer la pseudo-vérité d'un témoignage, il va s'appuyer sur certains détails de son autobiographie pour interroger en profondeur les mécanismes de conditionnement collectifs sur lesquels reposent ces allégations. Ainsi l'installation de

1995 consistera-t-elle à représenter de mémoire l'ensemble des établissements scolaires que Kelley a fréquentés depuis l'enfance, et à les rassembler dans une grande maquette blanche sous vitrine, montée sur tréteaux. Kelley se rendant rapidement compte qu'il est incapable de se souvenir de ces espaces en entier, les bâtiments miniatures qu'il reconstruit sont en grande partie composés de blocs opaques — où il va de soi que d'obscurs événements se seront déroulés. Au sol, un petit matelas à une place, glissé sous la maquette permet même d'examiner de près la cave de Calarts — l'université de Californie, qui fut sa deuxième école d'art —, endroit propice aux projections les plus sales en creux des structures les plus immaculées. C'est ainsi qu'*Educational Complex* signe le début d'un usage particulièrement perfide du matériau autobiographique, dans l'intention de dévoiler toute une infrastructure des régimes de croyance : d'une part, les défaillances de la mémoire témoignent ici essentiellement d'une reconstruction du réel — autrement dit, l'autobiographie rejoint la fiction ; d'autre part, en s'attaquant à des lieux institutionnels, à commencer par sa propre formation artistique, Kelley souligne combien l'autobiographie est une affaire collective.

Figure 5. – Mike Kelley, *Educational Complex*, installation, matériaux divers, 147 x 488 x 244 cm, Rooseum Center for Contemporary Arts, Malmö, Suède, 1995.



10 Quatre ans plus tard, *via* la référence aux *comics*, aucune distinction n'est faite entre une expérience subjective qui se voudrait intérieure, et l'environnement culturel médiatique qui participe pleinement de son élaboration. Les *Kandors* sont une mise en scène structurelle de cet état de fait : de nouveau, une installation prend pour objet une architecture d'ordre biographique.

11 Celle-ci se donne cette fois d'emblée comme fictionnelle, et sujette aux variations les plus diverses par l'intermédiaire d'une vitrine. Qui plus est, Kandor est observable dans un rapport d'échelle qui est délibérément celui du spectateur face à son écran [12] — dans certaines pièces du cycle, elle est même substituée par un moniteur TV affichant un paysage en bocal. Non sans ironie, Kelley se réapproprie l'interprétation abusive initiale, mais la considère en tant que scénario médiatique : les *Kandors* sont une fausse révélation du point de vue de l'authenticité biographique, mais une véritable déconstruction du mécanisme d'identification projective, dont le spectateur est invité à prendre conscience. À cet effet, la

scénographie d'*Educational Complex* envisageait déjà deux positions d'observation bien distinctes : on pouvait se contenter d'appréhender la maquette par le dessus, du point de vue dominant de l'homme-oiseau, ou l'investiguer par en dessous, depuis le point de vue du pervers infantile qui espionne sans scrupule sous les jupes [13]. Dans les *Kandors*, Kelley reprend cette double posture en accentuant spatialement la disjonction, voire le clivage, qui peut exister de l'une à l'autre : en surplomb vis-à-vis des modules urbains d'échelle réduite, le spectateur se retrouve littéralement dans le rôle de Superman. Face à lui, les petits habitants de Kandor, eux, sont en position de pouvoir observer sous sa cape… Entre sujet et objet, le malentendu est total.

12 Par ce renversement des places, où les petits lointains abusent et les grands proches se désacralisent, Kelley suggère que le véritable traumatisme est de l'ordre d'un conditionnement du regard, dont il attaque foncièrement le paradigme d'autorité. Tant que l'œil se cristallise dans l'identification, l'accès aux fondements structurels (mnésiques et idéologiques) des formes majoritaires demeure empêché. Dans l'installation de 2007, plusieurs éléments vont dans le sens d'un trou de mémoire déjoué par un changement de position : par leur procédé optique, les images lenticulaires de Kandor (fig. 6), présentées sur les murs, font successivement apparaître ou disparaître l'architecture *selon le point de vue adopté* — une fois entrevue, la Kandor traumatique ne manque pas d'incruster la rétine par rémanence. Les modules sculpturaux eux-mêmes, avec leurs parois occultantes et leurs recoins, sont conçus de manière à multiplier les effets de recto-verso : au détour de certains panneaux se divulguent des fragments de coulisses, pour la plupart des contenants domestiques vides — çà et là un panier, un coussin, une bassine métallique (fig. 7). L'éclairage contrasté de l'installation ne fait qu'accentuer ce fonctionnement par strates, découpant le décor de Kelley en zones tantôt exposées, tantôt plus opaques. Quant aux vidéos qui réanimen t le contenu des cloches dans un tournoiement de poussières pailletées, elles sont montées à l'envers, comme des réminiscences. Tributaires d'un régime de représentation et d'une spatialité fondamentalement médiatiques, les *Kandors* adoptent une configuration très similaire à certaines sections du *Musée*

d'Art Moderne[14] de Marcel Broodthaers (1968-1972) : elles engagent toute une psychopathologie culturelle du musée d'art contemporain.

Figure 6. – Mike Kelley, *Lenticular 3*, image lenticulaire sur caisson lumineux, 126 x 98 x 9 cm, édition de 5, 2007.

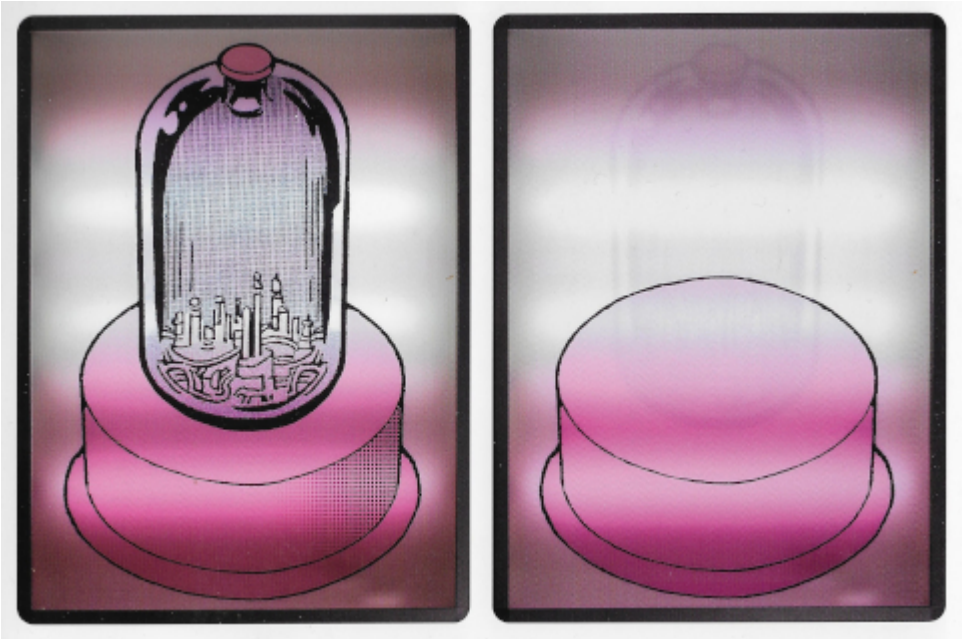


Figure 7. – Mike Kelley, *Kandor 15*, installation multimédia, 243 x 313 x 216 cm, édition de 2, Jablonka Galerie, Berlin, 2007.



Formes réprimées

13 En tant que mètre-étalon culturel, de quoi Superman est-il le souvenir-écran ? Dans son *Esthétique de l'ufologie*, Kelley insinue que plus un objet est réticent, plus il est anxiogène [15]. Les modules des *Kandors* ont vu leurs parties souterraines devenir de plus en plus disproportionnées au fil du temps, leur architecture cristalline n'étant plus que le sommet visible d'un conglomérat opaque de roches carbonisées (fig. 8). Ces installations, en particulier les plus tardives, cultivent une qualité d'inquiétante étrangeté et d'hétérogénéité qui répond aux mêmes enjeux que les scénarios de science-fiction : une structure ordonnée domestique accueille le refoulé décoratif-sexuel, et ses émanations visqueuses, délicieusement « anti-autoritaires [16] », viennent menacer les frontières érigées par le Moi. On sait le choix de Kelley, dès ses débuts, de prendre le parti d'une contre-histoire qui intègre nombre d'éléments de la contre-culture et de la culture vernaculaire habituellement passés sous silence. La spatialité retranchée des *Kandors* manifeste qu'une ablation mnésique est à l'œuvre, suivant laquelle un certain type de formes se retrouve systématiquement occulté des récits officiels. Leur scénographie entière va dans le sens d'un *rétroéclairage*, attirant l'œil vers l'espace *underground* opaque qui est la base (ordinairement cachée) des constructions. Ce rapport politisé que Kelley entretient avec l'historicisme se traduit bien souvent dans ses pièces par un paradoxe formel exacerbé, qui vient rejouer le duel entre le moralisme de l'épuration moderniste d'une part, et le débordement ornemental jugé criminel des peuples « non-civilisés », d'autre part. Lampe à sel et fleurs artificielles, motifs faux bois et bibelots mal dégrossis côtoient dans les *Kandors* les géométries les plus impeccables. L'effet *double bind* de ces installations doit beaucoup à ce renvoi dos à dos de deux instances stylistiques, dont les connotations ont les plus larges implications sociales.

Figure 8. – Mike Kelley, *Kandor 10B (Exploded Fortress of Solitude)*, vue extérieure de l'installation multimédia, 289 x 1500 x 2200 cm, Gagosian Gallery, Londres, 2011.



14 Ce n'est pas seulement qu'en tant que réminiscences d'une bande dessinée à succès populaire, les *Kandors* transgressent ce que le modernisme a pu comporter de séparation élitiste [17]. Les *Kandors* sont de fausses *candeurs*, surchargées d'allusions sexuelles. À travers leurs variations architecturales, Kelley prend soin d'associer le paradigme de la cité utopique épurée, tendance *Bauhaus*, à un vocabulaire décoratif inspiré du *Memphis design* italien des années 1980 : un mobilier-totem polychrome et régressif, typiquement postmoderne, dont les codes visuels « primitifs » seraient plutôt d'ordre pulsionnel. À l'instar d'un module phallique en cire déjà présent dans *More love hours than can ever be repaid*, les *Kandors* sont des autels, mais sur le modèle des *peep-show.* Leurs appendices sexuels se couvrent parfois d'une texture mousseuse très spermatique (fig. 9). Or il est implicite que Superman a fait vœu de chasteté. Sa Forteresse de solitude est réputée impénétrable, ce que les érections kandoriennes viennent ouvertement contredire de l'intérieur, derrière leur vitre froide. Ce double mouvement d'attraction-répulsion se confirme également d'un point de vue symbolique, Kelley jouant de Superman comme d'une référence idéologiquement ambivalente, en raison du contexte historique de son apparition : créé aux États-Unis en 1933 par deux fils d'immigrés juifs européens, ce personnage de surhomme, d'abord méchant, se charge de résonances bibliques autant que d'allusions au Troisième *Reich.* En somme, les *Kandors* superposent et compressent dans le temps des vocabulaires contradictoires : les réductions avant-gardistes, les ornements qu'elles entendaient précisément refouler,

mais aussi leur reprise ultérieure sur un mode propagandiste [18] ou commercial — le tout à travers une fiction populaire qui elle-même traverse les grands écueils du XXe siècle. Elles sont ainsi porteuses de fonctions complexes qui questionnent le projet artistique moderne à différents niveaux : en tant que processus de refoulement castrateur (la table rase comme élision du décoratif, mais aussi le trauma de l'utopie manquée) ; en tant que phénomène fétichisé (le design d'objets partiels idéalisés, qui correspondent en fait à un faux souvenir, constamment reconstruit) ; et enfin, en tant que mécanisme d'exclusion sociale (l'autonomie de l'œuvre et son espace privatisé devenant ici une étrangeté « extra-terrestre »).

Figure 9. – Mike Kelley, *Kandor 2B*, installation, matériaux divers, 196 x 236 x 216 cm, Jablonka Galerie, Berlin, 2007.



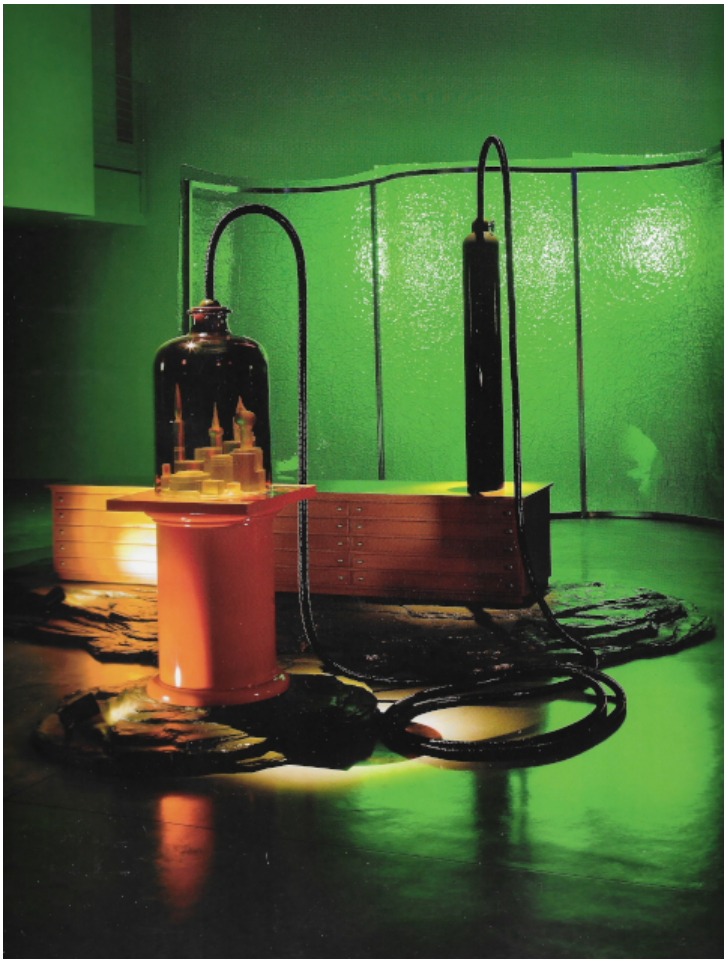
Conclusion

15 Dans le prolongement d'*Educational Complex*, les *Kandors* continuent d'insister sur le fait que les normes de goût sont avant tout une affaire d'éducation, et reposent donc sur le maintien d'un clivage social. Kelley ne se prive pas d'inclure sa double formation artistique dans ce dilemme. *Abuse report*, en 1995, peut nous éclairer sur ce point : Kelley y remplit un formulaire standard de signalement d'abus infantile, et l'adresse ironiquement à sa galerie allemande [19]. En lieu et place du père fautif, il désigne le peintre Hans Hofmann — la figure tutélaire de ses anciens professeurs à l'université du Michigan, sa première école d'art marquée par l'expressionnisme abstrait — dans une forme administrative qui n'est pas sans rappeler son second traumatisme pédagogique : le conceptualisme dominant [20] à Calarts dans les années 1970. Par le biais d'un « formalisme pervers [21] » du même acabit, les *Kandors* font de Superman et de son costume bleu et rouge une incarnation œdipienne de Hans Hofmann (1967, p. 40-48) et de ses théories chromatiques sur le *Push and Pull*. Avec leurs jeux de panneaux occultants et colorés, les installations de Kelley reconduisent la structure formelle de sa peinture, ainsi que son utilisation psychologique de la couleur (fig. 10 et 11). Mais d'une théorie qui se voulait un champ de forces essentiellement plastiques, on passe désormais à une lecture plus politique : l'occupation de l'espace obéit à des règles de composition, en vertu desquelles les éléments chromatiques intenses se démarquent, et produisent un effet physique d'avancée-expansion (*Push*). Celui-ci s'avère inversement proportionnel au mouvement de retrait-contraction (*Pull*) du reste de la surface, qui passe ainsi au second plan.

Figure 10. – Mike Kelley, *Kandor 7*, installation multimédia, 262 x 259 x 248 cm, édition de 2, Jablonka Galerie, Berlin, 2007.



Figure 11. – Mike Kelley, *Kandor 12*, installation, matériaux divers, 320 x 513 x 701 cm, Jablonka Galerie, Berlin, 2007.



16 Kelley a largement insisté sur cet état de fait : « La culture officielle de l'art contrôle l'histoire avec bien plus d'efficacité que les stratèges républicains, car elle sait que le meilleur moyen de traiter un matériau qui la contredit est non pas de s'insurger contre lui, mais de prétendre simplement qu'il n'a jamais existé [22]. » Sur le modèle des maisons pour oiseaux qui marquèrent le commencement de sa carrière, il y a toujours conflit, dans la mémoire à long terme, entre la « voie facile » (la reproduction populaire, féminine et grotesque, menant à l'oubli) et la « voie difficile [23] » (la réduction moderniste, d'accès restreint et garante de postérité). Chez Kelley, c'est la culture populaire elle-même qui se met à fonctionner comme une parcelle littéralement contenue — refoulée — au sein de l'institution artistique. Ainsi les *Kandors* font-elles retour dans la Forteresse de solitude qu'est le musée, dont elles incarnent la fonction traumatique,

à forte teneur sexuelle. Mais la tentative de pénétration promet d'être problématique : elle opère sous une forme qui se situe logiquement à rebours des installations de type contextuel (*Site-specific*), s'employant d'abord à formuler cette séparation inique des atmosphères. Car, en définitive, dans les *comics*, seul Superman détient l'accès au coffre-fort muséal. Certaines vignettes le montrent en survol, une énorme clef en mains, sous le regard envieux d'un autochtone resté au sol. Par un dédoublement de perspectives essentiel, les *Kandors* autorisent une version alternative de ce scénario. *City 000* (fig. 12) nous en fait la démonstration : le Spectateur/Superman qui choisit de monter les marches trouvera une *Birdhouse* à sa hauteur sur le mur adjacent, orifice ouvert. Derrière lui, en revanche, une Kandor sans cloche. Un autre spectateur pourra observer la scène traumatique depuis le sol.

Figure 12. – Mike Kelley, *City 000* (à droite), installation, matériaux divers, 274 x 203 x 185 cm, Hauser & Wirth, Los Angeles, 2010.



BIBLIOGRAPHIE

Eco Umberto, 1976, « Le mythe de Superman », *Communications*, n° 24, *La bande dessinée et son discours*. Disponible sur <http://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1364.pdf>.

Greenberg Clement, 1988, « Avant-garde et kitsch », dans *Art et Culture. Essais critiques* [*Art and culture*, 1961], Paris, Macula.

Hofmann Hans, 1967, *Search for the Real and Other Essays* [1948], éd. S. T. Weeks et B. H. Hayes Jr, Cambridge, The MIT Press.

Kelley Mike, 2003, *Foul Perfection: essays and criticism*, éd. J. C. Welchman, Cambridge, The MIT Press.

Kelley Mike, 2004, *Minor Histories: statements, conversations, proposals*, éd. J. C. Welchman, Cambridge, The MIT Press.

Kelley Mike, 2005, *Interviews, Conversations, and Chit-Chat (1986-2004)*, éd. J. C. Welchman, Dijon/Zurich, Les Presses du réel/JRP|Ringier.

Kelley Mike & Pontégnie Anne (éds), 2009, *Educational Complex Onwards 1995-2008*, Dijon/Zurich, Les Presses du réel/JRP|Ringier.

Loos Adolf, 2003, *Ornement et crime, et autres textes* [*Ornament und verbrechen*, 1908], Paris, Payot & Rivages.

Meyer-Hermann Eva & Mark Lisa Gabrielle (éds), 2013, *Mike Kelley*, Amsterdam, Stedelijk Museum and DelMonico books.

Mike Kelley, Kandors, 2010, Jablonka Galerie, Berlin, exposition du 29 septembre au 22 décembre 2007, Munich, Hirmer Verlag Gmbh.

Mike Kelley, Exploded Fortress of Solitude, 2011, Gagosian Gallery, Londres, exposition du 8 septembre au 22 octobre.

Plath Sylvia, 2011, *La Cloche de verre* [*The Bell Jar*, 1963], trad. M. Persitz et A. van de Sandt, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard.

NOTES

1 Créé en 1933 par le scénariste Jerry Siegel et le dessinateur Joe Shuster, *Superman* paraît pour la première fois aux États-Unis dans le premier volume d'*Action comics*, en 1938.

2 *Kandor-Con 2000* au Kunstmuseum de Bonn en 1999 ; *Kandors Full Set* à la Punta della Dogana de Venise en 2009 ; l'installation multimédia *Kandors* à la Jablonka Galerie de Berlin en 2007 ; enfin, l'exposition *Exploded Fortress of Solitude* à la Gagosian Gallery de Londres en 2011. Nous renvoyons principalement aux deux catalogues suivants : *Mike Kelley, Kandors*, Jablonka Galerie, Berlin, exposition du 29 septembre au 22 décembre 2007, Munich, Hirmer Verlag Gmbh, 2010, et *Mike Kelley, Exploded Fortress of Solitude*, Gagosian Gallery, Londres, exposition du 8 septembre au 22 octobre 2011.

3 Une seule maquette évolutive pour la première version, puis une vingtaine d'unités pour chacune des installations suivantes, réalisées d'après une sélection de vingt dessins. Pour les besoins de cet article, nous baserons principalement nos descriptions sur les modules datés de 2007.

4 Les fragments de texte empruntés par Kelley proviennent principalement des chapitres XII à XVIII, et du poème *A life*.

5 « *I've tried to picture my world and the people in it as seen through the distorting lens of a bell jar.* » Traduction : « J'ai essayé d'imaginer mon monde et les gens qui s'y trouvent comme on les voit à travers la vision déformante d'une cloche de verre. »

6 L'un des fragments repris par Kelley décrit l'effet d'une première séance d'électrothérapie sur le personnage principal : « Whiii-ii-ii-ii-ii, cela me vrillait à l'intérieur comme dans un espace parcouru d'éclairs bleus, et à chaque éclair de grandes secousses me rossaient jusqu'à ce que je sente mes os se briser et la sève me fuir comme celle d'une plante sectionnée. » (Sylvia Plath, 2011, p. 482)

7 À ceci près que la lecture psychologique littérale qu'en a fait Louise Bourgeois s'éloigne radicalement du second degré cultivé par Kelley.

8 Voir Andy Warhol, *Superman* (1961), ainsi que son retour sous forme dédoublée dans la série *Myths* (1981).

9 Pour une documentation détaillée de l'ensemble du cycle, voir *Mike Kelley*, *Educational Complex Onwards* 1995-2008, (2009).

10 Concernant le récit qu'en fait Kelley, nous renvoyons à son texte intitulé « Architectural non-memory replaced with psychic reality » [1996], dans Mike Kelley, 2004, p. 316-323.

11 En particulier concernant l'instrumentalisation sociale et symbolique dont font l'objet les enfants par les parents, *via*, d'une part, leur innocence supposée et, d'autre part, la dette affective illimitée qui s'instaure par le don de peluches.

12 Sur les tenants psychanalytiques et médiatiques du rapport d'échelle dans les sculptures de Kelley, voir son texte majeur intitulé *Playing with dead things: on the uncanny* [1993], dans *Foul perfection*, 2003, notamment p. 75-78.

13 À propos d'*Educational Complex*, Kelley écrit : « […] *the sublevel is the point furthest underground. To get to it one must crawl under a table* […] *as if a skirt, and study the structure of that architecture. Parts are missing.* » (Mike

Kelley, « *Sublevel* : dim recollection illuminated by multicolored swamp gaz » [1998], dans *Minor histories*, 2004, p. 104) Traduction : « [...] le niveau souterrain est le plus *underground*. Pour y accéder, on doit ramper sous une table [...] comme sous une jupe, [...] et étudier la structure de cette architecture. Certaines parties sont manquantes. »

14 On pense en particulier à la *Section des figures* (1972), qui articulait à la fois des vitrines, des symboles de puissance (les aigles), des projections vidéo et un accès aux coulisses. Kelley a d'ailleurs consacré un texte à l'artiste belge, voir Mike Kelley, « Marcel Broodthaers » [1992], dans *Foul perfection*, 2003, p. 154-157.

15 À propos des photographies d'ovnis, il déclare notamment : « *It is not the fact that these photographs image what could be potentially dangerous technologies in the service of unknown beings that makes them terrifying, it is their impenetrable quality.* » (Mike Kelley, « The aesthetics of ufology » [1997/2002], dans *Minor histories*, 2004, p. 403) Traduction : « Ce n'est pas le fait que ces photographies donnent une image de ce qui pourrait être des technologies potentiellement dangereuses au service d'êtres inconnus qui les rend terrifiantes, c'est leur qualité impénétrable. »

16 Autour des rapports conflictuels qu'entretient plus largement ce type de formes avec les instances d'autorité, voir Mike Kelley, « Foul perfection: thoughts on caricature » [1989], dans *Foul perfection*, 2003, p. 26.

17 Nous renvoyons ici principalement à deux textes historiquement fondateurs, connus de Kelley et propices à une lecture sociale : Adolf Loos, 2003, p. 71-87 ; Clement Greenberg, 1988, p. 9-28.

18 Sur les liens entre la notion de sublime, la dissolution du Moi et la propagande, notamment fasciste, voir Mike Kelley, « From the Sublime to the Uncanny » [1992], dans *Foul perfection*, 2003, p. 58-68.

19 La galerie Jablonka qui accueillera l'exposition des *Kandors* en 2007.

20 En particulier sous l'égide de Douglas Huebler et John Baldessari qui furent ses professeurs à Calarts.

21 « *I'm a perverse formalist* », déclare Kelley à John Welchman lors d'une conférence au Walker Art Center de Minneapolis en février 2005. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=nrGsIopapFk>.

22 « *Official art culture is much more effective in its control of history than the Republican strategists, for it knows that the best way to treat contradictory material is not to rail against it, but simply to pretend it*

didn't happen. » (Mike Kelley, « Death and transfiguration » [1992], dans *Foul perfection*, 2003, p. 144) Ainsi Kelley ne parle pas de *high culture* et de *low culture*, mais de « formes autorisées » et de « formes réprimées ».

23 Nous renvoyons aux annotations manuscrites qui accompagnent la série des *Birdhouse* en 1978 : A *moral choice* et A *home for birds near and far*.

RÉSUMÉS

Français

L'une des dernières œuvres de Mike Kelley, qui comprend plusieurs séries réalisées entre 1999 et 2011, est consacrée à Kandor, la ville natale de Superman sur la planète Krypton : une architecture phallique miniaturisée, maintenue sous cloche dans une atmosphère séparée, et dont la forme, dans les vignettes des *comics* d'origine, ne cesse de subir des variations au fil des épisodes. Partant de ces dessins à la mémoire labile, Kelley produit un ensemble d'installations multimédias qui reprennent des codes visuels typiques de la science-fiction, mais dont l'expérience, pour le spectateur, s'avère excluante plutôt qu'immersive. D'un point de vue phénoménologique, il est question d'appréhender les *Kandor*s comme des réticences, et d'interroger les différents enjeux de cette présence paradoxale. Porteuses de fonctions complexes à la portée psychique autant que collective, ces installations sont d'abord des paraboles du conditionnement social et de ses moules, ce qui inclut et met à l'épreuve leurs propres modalités de réception critique. Par ailleurs, les *Kandors* engagent tout un jeu de réminiscences formelles qui questionne les mécanismes de fabrication de la mémoire officielle, et la relation amnésique que celle-ci entretient avec certains types de formes principalement issues de la culture populaire.

English

One of Mike Kelley's latest works, which includes several series produced between 1999 and 2011, is dedicated to Kandor, Superman's hometown on the planet Krypton: a miniature phallic architecture, kept in a bell jar in a separate atmosphere, and the form of which, portrayed in the original comic strips, continues to undergo change through each episode. Based on these labile memory drawings, Kelley produces a set of multimedia installations which draw from Sci-Fi visual codes, but the experience of which, for the viewer, is exclusive rather than immersive. From a phenomenological point of view, we must consider the *Kandor*s as reluctances, and question the different stakes of this paradoxical presence. Carrying complex functions with psychic as well as collective scope, they will first be seen as parables of social conditioning, including their own critical reception. Moreover, the *Kandors* imply a whole game of formal recollections which questions the mechanisms of manufacturing official

memory, and the amnesic relationship which this maintains with certain types of forms derived mainly from popular culture.

INDEX

Mots-clés
Marcel Broodthaers, Umberto Eco, Hans Hofmann, Mike Kelley, Sylvia Plath, Superman, Andy Warhol

Keywords
Marcel Broodthaers, Umberto Eco, Hans Hofmann, Mike Kelley, Sylvia Plath, Superman, Andy Warhol

AUTEUR

Charlotte Serrus
Docteure en arts plastiques, chargée de cours (Aix-Marseille Université)
IDREF : https://www.idref.fr/158106806
ISNI : http://www.isni.org/0000000391985978
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16665962

Le sens du vide dans l'art de l'installation de Yasuaki Onishi

The Sense of Emptiness in the Art of Installation of Yasuaki Onishi

Hyeon-Suk Kim

DOI : 10.35562/iris.1252

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Le souffle et *Vertical Volume* de Yasuaki Onishi
L'espace négatif et l'espace vide et invisible
L'espace vide, le *gan* (間, « entre-inter »), et *Vertical Space* de Yasuaki Onishi
Le vide et ce qui est invisible

TEXTE

Le souffle et *Vertical Volume* de Yasuaki Onishi

1 Yasuaki Onishi est né en 1979 à Osaka, au Japon où il vit et travaille actuellement. Il a été formé comme sculpteur à l'École d'art & de design à l'université de Tsukuba au Japon, pendant quatre ans, de 1997 à 2001. Il a obtenu son Master de sculpture à l'Université des Arts de la ville de Kyoto au Japon, en 2004. Comme pour la plupart des installateurs, pour Onishi, l'espace vide est un support indispensable de l'installation, un lieu de travail et un lieu d'inspiration. En effet, il crée son installation selon le lieu de l'exposition, *in situ*. Cet espace est rempli d'air, invisible et insaisissable. Tout ce qui est invisible ne veut pas dire inexistant. Un coup de vent nous fait percevoir le mouvement de l'air par un frémissement des feuilles ou le flux de l'air par un déplacement des nuages. Nous respirons l'air à tout moment, dès la naissance, nous respirons instinctivement pour survivre, mais nous ne faisons pas attention à l'air en raison de son invisibilité. Le

fonctionnement de la respiration nous est habituel. Nous respirons ainsi sans réfléchir.

2 Devons-nous considérer différemment l'espace vide et l'air dans l'installation ? Onishi s'intéresse à ce qui est invisible, comme l'espace vide, l'air, l'espace négatif… Il utilise la légèreté de la matière : celle de fines feuilles de polyéthylène, ou bien de la colle noire chaude qui révèlent l'invisible à l'aide de substances immatérielles telles que la lumière, l'air ou d'autres matériaux. En observant ses œuvres, en particulier la série *Vertical Volume*, installée depuis 2008 dans plusieurs pays, *Gawa (ring)* réalisé en 2001 pour son projet de diplôme à l'université de Tsukuba, *Shaping Air* réalisé en 2013 pour un projet de vidéo avec Mercedes-Benz CLA à Stuttgart, et *Vertical Space* effectué au Newman Club en Australie en 2015, nous allons réfléchir sur le souffle, le *ki* (氣, « souffle primordial »), le sens du vide en rapport au *wonsang* (원상, 圓相, *enso*) et l'espace négatif ; nous étudierons également le terme *espace* en coréen, *gonggan* (공간, « vide-entre-inter ») et *gan* (간, « entre-inter »). De même, nous allons analyser la relation entre espace vide et plein, entre espace visible et invisible, entre matérialité et immatérialité.

3 De nombreux artistes sont inspirés par les éléments tels que l'air, le souffle, le souffle de l'air, la fumée ou la vapeur. Ces substances immatérielles, éphémères et changeantes suggèrent ce qui est invisible dans l'espace. Citons le cas d'Anish Kapoor qui montre une mystérieuse vapeur montant vers l'oculus du dôme de l'église San Giorgio à Venise dans *Ascension* (2011). Olafur Eliasson nous fait reconsidérer la légèreté de l'air et de la vapeur dans *Vær i verjret* (2016), ou en créant des bulles de savon par le souffle de l'air dans *Happiness* (2011). Giuseppe Penone laisse l'empreinte de son corps et de son souffle dans un tas de feuilles dans son œuvre intitulée *Soffio di foglie* (1979 et 2009). Oscar Muñoz fait apparaître instantanément une photographie des morts, comme une image fantomatique, en soufflant sur sept miroirs métalliques dans l'œuvre *Aliento* (1995). Le souffle est un élément indispensable et un acte primordial pour les êtres vivants. D'ailleurs, le souffle est un des fondements des dix mille êtres dans le quarante-deuxième chapitre de *Daodejing* de Lao Tseu :

> Le *Dao* engendre un, un engendre deux ; le *yin* et le *yang*, deux engendre trois ; le *yin*, le *yang* et le souffle (*chung* 충, 沖), trois

> engendre les dix mille êtres. Toute chose s'adosse au *yin*, embrasse le *yang*. Tout est harmonieux par l'énergie du souffle (*chungki* 충기, 沖氣)[1]. (Noza, 1994, p. 148)

4 Si *chung* (충, 沖) signifie « au milieu du vide » ou le « vide relatif », en l'associant avec *ki* (氣, « souffle primordial ») *chungki* (충기, 沖氣) peut être interprété comme l'« énergie au milieu du vide ». C'est cette « énergie au milieu du vide » qui est constamment engendrée dans le monde par des rencontres du *yin* et du *yang* en créant l'énergie du souffle ou l'énergie vitale. François Cheng traduit le terme de *chungki* par « le souffle du Vide médian » : « Les dix mille êtres s'adossent au *Yin* et embrassent le *Yang*. L'harmonie naît au souffle du Vide médian » (Cheng, 1991, p. 59) qui intègre tous les phénomènes et les harmonise. Ce souffle, qui a pour rôle d'engendrer les dix mille êtres, est suggéré par le mouvement de l'air dans la série *Vertical Volume* d'Onishi (fig. 1). Cette œuvre est réalisée avec de fines feuilles de polyéthylène translucide qui créent des sortes de volumes en forme de pilier vertical comme le titre l'indique. Une dizaine de ces volumes en polyéthylène translucide sont rassemblés dans le même espace et ressemblent à un ensemble de buildings ou à une foule regroupée. Le nombre de ces volumes varie selon le lieu de l'exposition. L'artiste produit le souffle à l'aide de l'air de l'espace vide, en employant un ventilateur, une minuterie et un éclairage. Le ventilateur crée le mouvement de l'air, en amenant celui-ci de l'extérieur vers l'intérieur, et en évacuant l'air de l'intérieur vers l'extérieur comme le fonctionnement de nos poumons. Le mouvement a une vitesse extrêmement lente. L'existence du souffle de l'air dans *Vertical Volume* est actif, mais les atomes de l'air sont invisibles. Nous constatons le souffle de l'air lorsque le volume est rempli et qu'il rebondit légèrement deux ou trois fois dans l'air comme un ballon, de même lorsqu'il se rétrécit jusqu'à s'aplatir au sol comme s'il expirait. Le mouvement de *Vertical Volume* est maintenu par le fonctionnement de la minuterie et du ventilateur qui sont ajustés pour former des volumes de différentes tailles. Le mouvement de ces volumes se répète en douceur ainsi continuellement.

Figure 1. – Yasuaki Onishi, *Vertical Volume ACG*, feuille polyéthylène, ventilateur, minuterie, etc., hauteur 700, largeur 570, profondeur 890 cm, Artcourt galerie,

Osaka, Japon, 2014, photographie de Seiji Toyonaga, reproduction autorisée par la Artcourt galerie. © 2017 Yasuaki Onishi.



5 Le processus de réalisation de *Daily Distance* (fig. 2), qui a été exposé en 2008 au Danemark, est le même que pour *Vertical Volume*. La différence, c'est qu'un seul volume, constitué d'une grande feuille de polyéthylène translucide, enveloppe une table sur le dessus de laquelle sont disposés des assiettes et des plats blancs. Onishi nous fait reconsidérer l'air et l'espace proches de nous à travers cette scène familière et quotidienne. L'air et l'espace, ces substances immatérielles, sont essentiels à nos vies. Pourtant notre cerveau oublie la plupart des choses omniprésentes à nos côtés et nos yeux ne les perçoivent pas, comme si elles étaient invisibles. Kim Dae-shik, spécialiste du cerveau et chercheur sur l'intelligence artificielle, déclare ainsi : « Le cerveau considère que ce qui ne change pas, n'existe pas. » (Kim, 2016, p. 105) Ce n'est pas seulement que nous ne sommes plus conscients de l'air et de l'espace, mais nous oublions même leur pouvoir dans notre vie ; nous oublions l'importance de l'air

pour survivre et de la nécessité de l'espace vide pour vivre quotidiennement. Leur valeur nous est trop habituelle.

Figure 2. – Yasuaki Onishi, *Daily Distance*, feuille polyéthylène, ventilateur, minuterie, hauteur 244, largeur 743, profondeur 370 cm, Artists in Residence Center, Jyderup, Danemark, 2008. © 2017 Yasuaki Onishi.



6 L'intérieur des volumes de la série *Vertical Volume* et de *Daily Distance* semble vide, mais le changement de la contraction et l'expansion du volume prouvent que l'air circule. Selon l'affirmation de Lucio Fontana : « Le vide n'est pas une absence, c'est l'ensemble des communications et des mouvements des souffles » (Rochat de La Vallée et Larre, 1995, p. 55). Dans la série *Vertical Volume* et dans *Daily Distance*, l'air en mouvement dans les volumes semble établir une communication continuelle en circulant et en se déplaçant sans cesse entre l'intérieur et l'extérieur. Ce mouvement de l'air nous fait penser à une forme immatérielle, le souffle, ki (氣, qi ou chi), chungki, l'énergie au milieu du vide. Dans le qigong (气功, « énergie-travailler »), « le qi est compris comme l'énergie animatrice de l'univers, une substance qui circule dans et à travers le corps » (Palmer, 2005, p. 15). Par le travail du mouvement du corps, l'air externe s'unifie avec l'air interne de notre corps, et ainsi la maîtrise de l'air externe et interne crée une énergie vitale. Cela dit, l'air, une

forme « d'énergie vide », se transforme en énergie vitale dans notre corps par un entraînement physique. L'air se dit en coréen *gongki* (공기, 空氣, « vide-souffle »). Il est composé en deux caractères : gong (공, « vide ») et ki (기, « souffle, énergie vitale »). L'air, vide sans énergie, coopère avec d'autres éléments invisibles et se transforme en énergie vitale qui circule de manière invisible en nous, autour de nous, et de même dans la nature, pour faire germer les graines, faire pousser les arbres… Dans la série *Vertical Volume* et dans *Daily Distance*, le rebondissement du volume lorsqu'il est rempli d'air peut suggérer une énergie active. Ces œuvres rappellent ainsi le souffle corporel, ki (« énergie primordiale ») ou chungki (« énergie au milieu du vide »). L'artiste accentue cet espace vide où se constitue l'énergie invisible, en installant une lumière au centre, dans le bas du volume comme le danjeon (단전, 丹田) qui signifie le « centre de l'énergie de notre corps ». Si la série *Vertical Volume* nous fait réaliser le souffle intérieur de notre corps, *Daily Distance* nous suggère de réfléchir à l'air qui nous entoure dans notre vie quotidienne.

7 Le mouvement du volume répétitif et au ralenti nous apaise comme le souffle calme lors de la pratique de la méditation. La méditation réveille nos sens et nous aide à ressentir la circulation de l'air dans notre corps. La maîtrise du souffle est abordée fréquemment dans la pratique de la méditation du *Yoga* ou du bouddhisme, mais sa corrélation avec le *Dao* se trouve aussi au dixième chapitre du *Dao de jing* de Lao Tseu, lors d'un commentaire de l'interprète Lee Min-su : « L'implication de la manière de la méditation est présente en particulier par le *ki* selon le terme *jeonki* (전기, 專氣, « énergie concentrée en un point ») qui se réfère à la respiration visant à ajuster le *ki*, le "souffle". » (Noza, 1994, p. 48) Le contrôle de la respiration apporte le souffle dans un seul lieu et l'énergie concentrée devient la base de la vertu mystérieuse du *Dao* :

> Puisque l'esprit est concentré sur le *Dao*, si le *ki* peut se concentrer en unité (*jeonki* 전기, 專氣) sans être dispersé, le *ki* embrasse l'unité et obtient la docilité qui est l'habitude du *Dao*, afin d'atteindre un état pur et clair comme le nouveau-né. […] Le monde est rempli de vie et toutes choses prospèrent. C'est ce qu'on appelle *hyeondeok* 현덕, une vertu de sagesse profonde, merveilleuse, et mystérieuse [2]. (Noza, 1994, p. 48-49)

8 Atteindre un « état pur et clair » est comparable à la recherche des choses fondamentales, au *Dao* (la voie que l'on devrait suivre en tant qu'être humain).

L'espace négatif et l'espace vide et invisible

9 Avec le souffle de l'air, on peut créer un volume gonflé. Lorsque la série *Vertical Volume* prend un volume qui semble vide, elle est la représentation du mot *svi*, issu du sanscrit *sunya* ou *sunyata* qui désigne « le vide ». *Svi*, qui signifie « ce qui est à la fois gonflé et vide à l'intérieur », peut se percevoir aussi dans la sculpture *Gawa (ring)* d'Onishi (fig. 3).

Figure 3. – Yasuaki Onishi, *Gawa (ring)*, bois, clous, fer, etc., hauteur 40, largeur 240, profondeur 240 cm, projet du diplôme Art & Design de Tsukuba Université, Japon, 2001. © 2017 Yasuaki Onishi.



10 Comme le titre l'indique, *Gawa (ring)* est formé d'un cylindre de métal similaire à une grosse bouée ayant de petits trous tout autour, grâce auxquels nous constatons que l'intérieur est vide. Selon le processus habituel de la sculpture classique, le sculpteur crée une forme positive (objet visible) en sculptant ou en moulant. Le moulage est

une étape pour reproduire une forme originale en matière visible par le coulage d'une autre matière. Par comparaison avec ce processus, *Gawa* semble s'arrêter au stade de la préparation du moule, car à travers cette enveloppe nous imaginons la forme originale d'un objet à mouler. Onishi nous explique comment il a réalisé *Gawa* à l'université de Tsukuba :

> J'ai trouvé un pin. Je l'ai coupé et ai créé la forme d'un cercle. Je l'ai peu à peu couvert de petits morceaux de métal et finalement je l'ai brûlé jusqu'à ce qu'il soit vide à l'intérieur. [...] Mes amis sculptaient en pierre ou en bois, mais créer une forme originale ne m'intéressait pas. Je voulais suivre la transformation de la forme. (Meller-Yamaguchi, 2012, p. 57)

11 La plupart des sculpteurs cherchent à montrer leur œuvre par la matière visible. Ce qui est invisible, comme l'air qui nous entoure ou l'espace autour des objets, est figuré et matérialisé. Si, dans *Soffio 6* (1978), Giuseppe Penone a réalisé la forme de l'air ou de notre souffle en terre cuite, à taille humaine, Rachel Whiteread nous montre l'espace invisible autour de nous et réalise l'espace négatif à partir d'une variété d'objets du quotidien tels que chaises, escaliers, étagères, etc., en créant leurs moules. Elle représente l'espace négatif à échelle humaine, en plâtre, en polystyrène ou en béton, etc., comme pour la maison de son œuvre *House* (1993). Les éléments immatériels invisibles sont représentés en matière visible par un objet concret. Le vide est devenu plein.

12 Onishi ne réalise qu'une forme négative, sans effectuer l'étape du moulage. En d'autres termes, il ne fabrique pas une copie de la forme d'origine (la nature de la chose), mais il cherche plutôt la forme négative que nous pouvons imaginer. En effet, il veut nous faire voir ce qui est invisible par la forme négative, vide. Contrairement au processus habituel du moulage, pour lequel on remplit de matériaux visibles l'intérieur d'un moule, l'artiste fait couler de la colle (qui constitue la forme positive) à l'extérieur de la forme négative. Par conséquent, l'intérieur de la forme négative est vide ou se substitue à la matière immatérielle. La forme positive du bois, un des matériaux visibles de *Gawa*, s'est transformé en cendres en laissant la forme négative, vide, du fer. Le plein est devenu le vide. La forme de *Gawa*

rappelle le *wonsang* (원상, 圓相, *enso*), le symbole du vide du bouddhisme.

13 Si la série *Delocazione* de Claudio Parmiggiani montre la trace de l'absence des livres d'une bibliothèque par de la suie comme si les livres avaient tous été brûlés, Onishi ne se contente pas de montrer seulement la trace de l'absence. Il représente réellement l'absence elle-même par l'espace vide du fait de l'incinération du bois de *Gawa*. Que signifie ce vide ? La disparition n'est pas un manque. Elle laisse libre cours à l'imagination grâce à cet espace négatif, vide. Cet espace négatif, vide d'Onishi rappelle « le non-être » de Laozi (Lao Tseu) dans le onzième chapitre de *Daodejing* :

> Trente rayons convergents, réunis au moyeu, forment une roue ; mais son vide central permet l'utilisation du char. Les vases sont faits d'argile, mais c'est grâce à leur vide que l'on peut s'en servir. Une maison est percée de portes et de fenêtres, et c'est son vide qui la rend habitable. Ainsi, l'être produit l'utile ; mais c'est le non-être qui le rend efficace. (Lao Tseu, 1991, p. 31)

14 L'espace vide concrétise la valeur d'un objet. Le non-être redonne ainsi son efficacité à l'être. Dans la série *Reverse of Volume* et *A Breath of Mobility* (fig. 4), Onishi montre une forme négative à l'aide d'une grande feuille de polyéthylène translucide suspendue et liée par des centaines de coulures de colle noire. Par la gravité, la coulure s'amincit et traverse verticalement l'espace vide en allant vers le sol et rencontre une grande feuille de polyéthylène largement étendue. Lorsque la colle touche la feuille de polyéthylène, celle-ci descend vers le sol du fait de la gravitation, malgré la colle qui tire la feuille de polyéthylène vers le haut. De ces deux forces contraires, chaque coulure de colle crée un petit espace négatif, un vide dans l'espace, d'où apparaît la forme d'une petite montagne. Et selon les diverses longueurs de coulures qui forment des sinuosités, l'ensemble de cette feuille étendue forme une grande silhouette de montagne.

Figure 4. – Yasuaki Onishi, *Shaping Air*, The Making of *A breath of Mobility*, projet avec Mercedes-Benz CLA, Stuttgart, Allemagne : vidéo (3'11), 2013. © 2017 Yasuaki Onishi.



15 En effet, des centaines de silhouettes de petites montagnes existent déjà sous la forme de plis minutieusement pré-froissés et préalablement préparés. La grande feuille est à la fois enflée et vide à l'intérieur. L'espace négatif sous la feuille de polyéthylène est vide, quoique rempli d'air. Une centaine de coulures de colle retient cette forme négative. Onishi s'intéresse plutôt à la forme vide. À travers l'espace vide et l'air qui est invisible, il nous invite à trouver une forme fondamentale. On ne peut pas utiliser le processus général de la sculpture pour moduler l'air et l'espace vide. Pourtant, l'artiste fait couler la colle noire dans l'espace vide. Dans la série *Reverse of Volume* et dans *A Breath of Mobility*, une mise en forme de l'air et de l'espace vide, à la manière d'un nuage flottant, nous place dans un état de rêverie où règne l'imagination. La grande feuille translucide en matériau visible désigne ainsi l'espace négatif et ce qui est invisible, le vide immatériel. Nous retrouvons la pensée de Lao Tseu, celle du quarantième chapitre du *Daodejing* : « Toutes choses naissent de l'être. L'être naît du non-être. » (Lao Tseu, 2008) Onishi crée l'espace négatif, le lieu de tangence, un espace visible et

invisible, en utilisant des éléments immatériels comme l'espace vide, l'air, mais aussi le temps et la gravité.

L'espace vide, le *gan* (間, « entre-inter »), et *Vertical Space* de Yasuaki Onishi

16 Dans les installations d'Onishi, la feuille de polyéthylène translucide, qui ressemble à de la brume, se situe à la frontière entre ce qui est visible et invisible. Cette feuille translucide représente comme la peau de l'espace négatif, infra-mince, entre intérieur et extérieur, entre espace visible et invisible. Cette feuille translucide se place entre l'espace matériel et l'espace immatériel. Dans *Vertical Space*, les coulures descendent jusqu'au sol comme une pluie fine. Sans feuille de polyéthylène, aucune forme concrète n'apparaît dans *Vertical Space* (fig. 5). L'artiste s'explique ainsi à propos de la colle noire, nous pouvons comprendre son idée principale :

> Généralement, nous ne pouvons pas voir la partie de la colle. Par exemple, lorsque le papier est collé au mur, la colle est entre papier et mur. Mais dans l'ensemble de mon installation, je montre cette partie de la colle. Je pense que cela peut suggérer la chose invisible. (correspondance par email entre Yasuaki Onishi et l'auteur, 28 février 2016)

Figure 5. – Yasuaki Onishi, *Vertical Space*, colle noire, autre, Newman Club, Newman, Australie, 2015, photographie de Bo Wong. © 2017 Yasuaki Onishi.



17 En effet, dans *Vertical Space*, Onishi accentue cet aspect et le rend visible grâce à des centaines de coulures de colle. Avec ces coulures fines, Onishi dessine le plein dans l'espace. Il ouvre une voie par laquelle les visiteurs expérimentent un parcours au milieu de ces coulures qui découpent verticalement l'espace. Les traits noirs créent un espace vertical. Entre ces parties de colle noire, des centaines de petits espaces verticaux sont créés. Ces espaces verticaux apparaissent dès le commencement de la coulure de la colle grâce au geste de l'artiste. Ils rappellent l'idéogramme *jian* (間) qui illustre les deux battants d'une porte entrouverte par laquelle passent les rayons de la lune ou du soleil. Entre ces deux battants, il y a un interstice. Cet idéogramme 間 se prononce *gan* (간) et *kan* (칸) en coréen, *kan* et *ma* en japonais. En l'assemblant avec d'autres mots, l'artiste l'utilise comme une pause entre deux actes, un silence entre deux phrases musicales. En Corée, le mot *gan* signifie « l'intervalle de lieu, de temps, un silence entre deux sons ou entre deux mots, l'espace vide ouvert, l'espace entre des objets, entre inspiration et expiration », etc. Par exemple, 막간 (幕間, « écran-entre ») désigne « l'entracte », 시간 (時間, « heure-entre ») a le sens de « temps », 인간 (人間, « homme-entre ») signifie « humain », etc. Le mot *gan* s'utilise dans divers

domaines comme la musique, le théâtre, les arts martiaux, l'architecture… Au Japon, le caractère 間 en *kanji* se prononce *kan* et *ma*. Lorsqu'il s'assemble avec d'autres mots, on prononce *kan*, mais s'il est seul on lit *ma*. Le mot *ma* s'utilise dans la mode pour parler de l'intervalle entre la peau et le tissu, pour signifier un espace-temps entre deux adversaires, et un espace-temps dans l'architecture. D'ailleurs, le *ma* est devenu un terme conceptuel d'esthétique lors de l'exposition *Espace-Temps du Japon*, à Paris en 1978 [3], grâce à la présentation de l'architecte Arata Isozaki (1931-) et du compositeur Toru Takemitsu, collaborant avec des artistes de différents domaines comme des sculpteurs, des photographes, des graphistes, un styliste, des musiciens, des architectes, etc., et les membres de l'atelier Isozaki. Arata Isozaki nous explique ce *ma* du Japon :

> Au Japon les notions de temps et d'espace sont unies dans un seul concept traduit par le mot *ma* : « distance existant naturellement entre deux ou plusieurs objets placés l'un à la suite de l'autre ; l'intervalle, l'espace ou le vide entre deux éléments, ou encore des actions successives ». […] Le concept *ma* définit un intervalle spatial et temporel. […] Cette identification de l'espace du temps, en une même et unique entité, peut être considérée comme une des raisons essentielles de la différence entre les expressions artistiques japonaises et occidentales. (Isozaki & Toru, 1978, p. 10)

18 Selon Augustin Berque, « le *ma* serait indissociablement espace *et* temps, et de ce fait n'existerait pas dans la culture occidentale, laquelle dissocierait le temps de l'espace » (Berque & Sauzet, 2004, p. 29). La notion de *ma*, c'est façonner le vide, l'espace vide entre les murs où peut circuler l'énergie de l'être vivant. Le concept de *ma* est un art de l'espace vide qui travaille l'espace et aussi l'espace-temps. On retrouve le *ma* dans *Vertical Space* entre les coulures de la colle et les centaines de petits espaces verticaux. Entre les coulures de la colle, et plus précisément dans cet interstice de l'espace vertical, sont présents une circulation d'air, une énergie invisible, un flux de lumière, ou une autre substance immatérielle. Au milieu de ces nombreux espaces verticaux entre ces coulures, se révèle la présence du visiteur. Dans ce lieu vide vertical, dans ce *ma*, le visiteur est là. Au milieu de centaines de coulures de la colle, le visiteur joue le rôle d'un pont. D'ailleurs, le sculpteur Shiro Kuramara développe son idée de

ma en employant le mot *hashi* (橋) dans le catalogue de l'exposition MA, *Espace-Temps au Japon* ; « *hashi* (橋) signifie à la fois bord et pont, et il signifiait autrefois échelle » (Isozaki & Toru, 1978). Le *ma* correspond à un lieu neutre comme tous les ponts qui joignent deux terrains éloignés. Il est comme le nombre zéro qui relie les deux suites opposées en étant neutre. Dans *Vertical Space*, Onishi crée cet espace neutre qui nous entoure. La colle relie l'espace du haut et du bas comme pour relier le ciel et la terre. Nous vivons dans cet espace qui s'étend entre le ciel et la terre. L'espace qui est autour de nous est lié à l'espace du ciel ou du plus lointain, comme une profondeur bleue auprès du corps dans ANT 148 (1960), une œuvre de la série *Anthropométries* d'Yves Klein. Le monde dans lequel nous vivons appartient au monde visible. Pourtant le monde invisible (qui appartient au monde visible) est près de nous, ici et maintenant.

19 Le mot *gan* ou *ma* ne sépare pas deux éléments, il les unit comme *et*, ce mot traité par Gilles Deleuze et Claire Parnet dans l'ouvrage *Dialogues* : « S'il n'y a que deux termes, il y a un ET entre les deux, qui n'est ni l'un ni l'autre, ni l'un qui devient l'autre, mais qui constitue précisément la multiplicité. » (Deleuze & Parnet, 1996, p. 43) Il les unit comme la fadeur de François Jullien, dans l'*Éloge de la fadeur* : « La fadeur qui seule dénote cette constante transition : tandis que la saveur oppose et sépare, la fadeur relie entre eux les divers aspects du réel, les ouvre l'un à l'autre, les fait communiquer. » (Jullien, 1991, p. 47)

20 La « circulation de l'air » (Barthes, 2005, p. 63) dans la peinture traditionnelle extrême-orientale s'avère proche de cette notion de *ma*. Cette circulation apparaît dans la peinture par un espace blanc, vide ou le vide médian qui décrit parfois un chemin, la terre, la rivière, des nuages, ou le ciel, etc. Elle est l'espace blanc et vide, entre (*gan* 간) les branches du pin, ou le ciel ouvert dans la photographie contemporaine de Bae Byeong-U (Bae Bien U, 1950-). La circulation de l'air se produit également dans les arrangements floraux (*ikebana*), qui sont liés à l'espace environnant autour des fleurs et des tiges. Augustin Berque nous éclaire sur la caractéristique essentielle du *ma* :

> Il semble que nous tenions là une caractéristique essentielle du *ma*. Celui-ci serait produit par la combinaison d'un vide (un blanc, un

> silence, un arrêt, une pause) et d'un décalage (lequel chargerait sémantiquement ce vide, non seulement du contenu qu'une stricte régularité laisserait y escompter, mais aussi d'une infinité de possibles puisque le vide n'impose rien). (Berque & Sauzet, 2004, p. 32)

21 L'espace du ciel ou l'espace vide est intégré à l'installation, tout comme il l'est dans la sculpture ou dans l'architecture. L'architecte coréen Hyun-jun Yoo définit la différence de compréhension de la notion d'espace entre les Occidentaux et les Extrême-Orientaux dans son ouvrage *Dosineun mu-eot euro saneuga* (*En quoi vit la ville*) :

> « *Espace* » se dit *space* en anglais, mot qui signifie aussi « univers ». L'acception « univers » correspond à trois termes anglais : *universe*, *cosmos* et *space*. [...] En Extrême-Orient, le mot *gonggan* (공간, « espace ») est composé de deux caractères *gong* (공, « vide ») et *gan* (간, « entre ») ; cela correspond aussi au rapprochement des termes *bi-um* (비움, « vide ») et *gwangye* (관계, « relation »). Par ces mots, les Extrême-Orientaux appréhendent l'espace comme ayant une valeur relative entre vide et relation, il s'agit d'une potentialité plus que d'un simple espace. (Yoo, 2015, p. 333)

22 L'installation, *in situ*, crée inévitablement une relation avec le *gonggan* 공간, « vide-entre-inter » qui est indissociable de l'espace et du temps. L'espace se dit *kukan* en japonais (空間, *kōngjiān* en chinois, *gonggan* en coréen). Le « vide » (*gong* 공) et le « entre » (*gan* 간) sont aussi présents dans l'espace de l'installation d'Onishi. Lors de la visite d'une installation *in situ*, le rapport de ce *gong* (« vide ») et de ce *gan* (« entre ») est inévitablement convoqué entre l'installation et celui qui la perçoit. De même, le « vide » et le « entre » évoluent durant sa visite. En effet, le temps se manifeste lors de la réalisation de l'œuvre dans cet espace, ainsi que pendant la visite du spectateur. Autrement dit, tout comme *Vertical Volume* inclut un espace-temps, dans *Vertical Space* l'espace-temps est intégré par les visiteurs. Précisément dans ce lieu unique, *in situ*, toutes les connexions entre l'œuvre et l'observateur se réalisent. *Vertical Space* rempli de colle chaude désigne le rapport du vide et du plein, du visible et de l'invisible, du matériel et de l'immatériel. En citant Arata Isolaki, Shir Meller-Yamaguchi développe la notion d'espace :

> Dans son livre *Ma: Space-Time au Japon*, Arata Isozaki discute de la différence entre les perceptions spatio-temporelles occidentales et japonaises. Alors que l'Occident se rapporte au temps en tant qu'une séquence linéaire infinie, une entité distincte de l'espace, au Japon, l'espace et les événements, qui se déroulent en son sein, sont perçus comme une essence unique. (Meller-Yamaguchi, 2012, p. 53)

23 Le mot *vide* évoque l'absence de matière comme s'il s'agissait d'un objet intouchable. Si le vide signifie le rien, le néant, l'absence d'être pour les Occidentaux, ce vide est employé au sens du vide matériel comme un espace vide. Pour les Asiatiques, le vide est aussi relatif à l'espace vide, à l'absence. Mais le vide est, avant tout, une vacuité de l'esprit et le vide immatériel du bouddhisme.

Le vide et ce qui est invisible

24 Nous savons que quand on dit « vide » dans la vie quotidienne, ce vide indique souvent l'espace vide, un récipient vide, une page blanche, un espace vide entre des mots, etc. L'espace vide, empli de lumière, rend visible les personnes ou les objets. L'espace vide, qui nous entoure, est occupé par l'air, par la lumière ou par les autres substances immatérielles. Cet espace nous aide à vivre. Notre corps et notre esprit respirent dans cet espace. L'espace où nous vivons semble vide, mais il est déjà rempli d'une grande quantité d'air, de molécules et aussi de choses imperceptibles que l'on ne peut distinguer avec nos yeux.

25 En général, nous ne croyons pas ce que nous n'avons pas constaté avec nos yeux. Pourtant nos yeux ne peuvent pas capter tous les phénomènes du monde, notamment l'espace invisible qui appartient à l'espace visible. *Vertical Space* rappelle la série *Pénétrables* que Jesus-Rafael Soto a conçue en 1967. Lorsque nous passons dans l'installation, grâce à l'impression du vent qui se manifeste (selon notre allure), nous pouvons toucher ce qui est dans l'espace. Un *Pénétrable* de Soto réveille nos sens par le contact de la main et le bruit des très longs tubes. Ces tubes sont solides, contrairement aux minces fils de colle liquide, si fragiles, comme le temps de la vie dans *Vertical Space*. Dans l'œuvre *Ganzpeld Apani* de James Turrell, nous ne pouvons voir ce qui est dans l'espace. L'espace est entièrement rempli

de lumière éblouissante, nous ne pouvons ni la toucher, ni rien saisir avec la main ; la couleur est le vide intouchable, le vide est la couleur visible. Cette couleur de la lumière qui ne peut être touchée correspond au vide que signifie le *gong* (공, 空) dans le bouddhisme. On retrouve la fameuse phrase du bouddha dans *Prajna Paramita Sutra* (*Sutra de la sagesse suprême*) : « La couleur est donc le vide, le vide est donc la couleur. » (« *saekjeuk sigong*, *gongjeuk sisaek* ») (Gautama, 1991, p. 63). L'air, invisible, comme toute chose immatérielle, nous échappe du fait de nos habitudes qui souvent nous rendent aveugles. C'est que nos yeux nous trompent et parfois nous les croyons. Nous ne pouvons pas voir la nature du soleil, nous ne voyons que la lumière et l'effet du soleil. La lumière indique la présence du soleil, l'entité existe. Le bouddha historique explique le vide en le comparant au vent :

> Le vide est comparable au vent, car la forme du vent est invisible et insaisissable, mais cela ne signifie pas qu'il n'y a rien. De même, on ne peut pas voir la forme du vide, mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a rien. (Seong-Cheol, 1987, p. 129)

Ces installations nous invitent ainsi à un moment de méditation dans ces espaces verticaux où se combinent les matières légères et les non-matériaux tels que la lumière et l'air se combinent. L'installation propose au spectateur un lieu pour regarder et ressentir la scène, *in situ.* Parfois, tout n'est pas visible immédiatement. D'ailleurs, Atta Kim, artiste, photographe coréen, prétend que « ce qui est visible réellement n'est pas tout ». (A. Kim, 2014, p. 59) Tout n'est pas visible, mais tout est là, dedans. Si le vide, qui est semblable au non-être, rend visible par la présence de l'être, comme dit la pensée de Lao Tseu, le vide, *gong* (공, 空), du bouddhisme, qui est invisible et insaisissable, est comparable au vent (comme dit le bouddha historique). Le caractère 空, au sens du bouddhisme, représente une image de recherche sur soi. Comme la résonance du mot *gong* qui vient de nous, le vide du bouddhisme, *gong*, ce vide immanent demeure en nous. En se référant à la fameuse phrase du bouddha, « la couleur est donc le vide, le vide est donc la couleur », Atta Kim déclare que « la lumière existe dans toutes les couleurs. La couleur d'ici est la chose et tout ce qui existe » (A. Kim, 2014, p. 162). Alors il n'est pas nécessaire de chercher la couleur dans la lumière, car

la lumière *gong*, le vide immanent, se trouve dans tout lieu et dans toute chose (H.-S. Kim, 2014, p. 33). Les œuvres d'Onishi nous proposent de saisir et de considérer attentivement cet espace, et d'apercevoir ce qui est invisible en nous rappelant à notre espace intérieur. Il désigne cet espace à travers ses installations. Ses œuvres nous montrent à la fois un espace réel et l'espace invisible pour révéler l'espace immanent qui est en nous. Cet espace immanent est comparable au *Dao* (*Tao*) de Lao Tseu : « Le Tao est tel un puits : sans cesse utilisé mais jamais tari. Il est comme le vide éternel : empli d'infinies possibilités. Il est caché mais toujours présent. » (Lao Tseu, 2008, chap. 4)

BIBLIOGRAPHIE

Barthes Roland, 2005, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil.

Berque Augustin & Sauzet Maurice, 2004, *Le Sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments.

Cheng François, 1991, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil.

Deleuze Gilles & Parnet Claire, 1996, *Dialogues*, Paris, Flammarion.

Gautama Siddhārtha, dit Shakyamuni (le bouddha historique), 1991, *Banya simgyeong juhae* 반야심경 주해 (*Prajna Paramitra Sutra*, 般若心經注解, *Sutra de la sagesse suprême*), interprété par Gongyeon mudeuk 공연무득, Séoul, Uri 우리.

Isozaki Arata, Toru Takemitsu *et al.*, 1978, *Ma, espace-temps au Japon*, traduit du japonais par C. Polak, Paris, Musée des Arts Décoratifs et Festival d'Automne.

Jullien François, 1991, *Éloge de la fadeur*, Arles, Philippe Picquier.

Kim Atta 김아타, 2014, *Jangmi-eui yeolban* 장미의 열반 (*Nirvana de rose*), Bakha 박하, Paju 파주.

Kim Dae-shik 김대식, 2016, *Ingan* VS *Gigye* 인간 VS 기계 (*Humain contre Machine*) : *Ingong jineugiran mueot-inga* 인공지능이란 무엇인가 (*Qu'est-ce que l'intelligence artificielle* ?), Séoul, Dongasia 동아시아.

Kim Hyeon-suk 김현숙, 2014, *L'Art et l'Esthétique du vide*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique ».

Kim Hyeon-suk 김현숙, 2017, « L'Art du geste dans la pensée zen : rapport entre le geste de Lee Ufan et celui d'Onishi Yasuaki », dans V. Alexandre Journeau et C. Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste : en résonance entre les arts et cultures*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique ».

Lao Tseu (Laozi), 1991, *Tao te king* (*Dao de jing*), traduit par D. Nazir et M. Haven, Paris, Dervy-Livres, coll. « Mystiques et Religion ».

Lao Tseu (Laozi), 2008, *Tao te king* (*Dao de jing*), *Un voyage illustré*, traduit du chinois par S. Mitchell, traduit de l'anglais par B. Labayle, Paris, Synchronique.

Meller-Yamaguchi Shir, 2012, *Inner Space*, Kibbutz Hazorea, The Wilfrid Israel Museum of Asian Art and Studies.

Noza 노자 (老子, Laozi), 1994, *Do deok gyeong* (도덕경, 道德經 *Dao de jing*), interprété par Lee Min-Su 이민수, Séoul, Hyewon 혜원.

Palmer David A., 2005, *La Fièvre du qigong : guérison, religion et politique en Chine, 1949-1999*, Paris, EHESS.

Rochat de La Vallée Élisabeth & Larre Claude, 1995, *De vide en vide : « Zhuangzi », la conduite de la vie*, Paris, Desclée De Brouwer.

Seong-Cheol 성철, 1987, *Baekilbeupmun, sang* 백일법문, 상 (百日法門, 上, Enseignement de cent jours, Tome I), Hapcheon 합천, Hae-insa 해인사.

Yoo Hyun-jun 유현준, 2015, *Dosineun mu-eot euro saneuga* 도시는 무엇으로 사는가 (*En quoi vit la ville*), Séoul, Eulyumunhwasa 을유문화사.

Sim-udo 심우도, Hanguk bakmulgwan 한국 박물관 (Musée coréen) : *bulgyo*불교 (bouddhisme), hangukbakmulgwan yeonguhoe 한국박물관 연구회 (Société coréenne de recherche muséale) : <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=983059&cid=42962&categoryId=44336>.

NOTES

1 Sauf mention contraire, les traductions du coréen et de l'anglais sont du fait de l'auteur de l'article.

2 Voir Lao Tseu : « Maintenir le corps et l'âme [esprit] sensitive dans l'unité, pour qu'ils ne puissent se séparer ; contenir la force vitale et la rendre docile, afin de devenir comme le nouveau-né ; se purifier en s'abstenant de scruter les mystères, pour rester sain ; [...] étant inondé de lumière de tous côtés, pouvoir être ignorant ; donner la vie, l'entretenir, produire sans s'approprier ; agir sans rien escompter ; diriger sans asservir. Telle est la Vertu mystérieuse. » (Lao Tseu, 1991, p. 30)

3 Musée des arts décoratifs, festival d'automne à Paris, du 11 octobre au 11 décembre 1978.

RÉSUMÉS

Français

Lorsque nous parlons généralement d'un espace vide, ce vide n'est pas réellement vide physiquement. L'espace vide est rempli d'air, de matière invisible, mais il ne peut pas être vu ou capturé. Pourtant, nous savons bien que l'air, élément indispensable pour tous les êtres vivants, est également présent autour de nous. Devrions-nous alors considérer différemment l'espace vide et l'air dans l'installation ? Pour Yasuaki Onishi (1979-), sculpteur et installateur *in situ*, l'espace vide est un lieu essentiel pour l'installation et l'inspiration. Il s'intéresse à l'invisible, à l'espace, à l'air, à l'espace négatif, etc. Il révèle ce qui est invisible, en utilisant un matériau léger tel qu'un adhésif liquide noir (colle chaude) et le support de matériaux immatériels tels que la lumière, l'air ou d'autres matériaux intangibles. Parmi ses travaux, en particulier, en analysant les œuvres de la série *Vertical Volume*, *Daily Distance*, *Gawa (ring)*, *Shaping Air – A Breath of Mobility* et *Vertical Space*, nous cherchons dans cette étude la signification de l'air invisible, du *ki* (氣, « souffle primordial »), du *svi* (mot issu du sanscrit *sunyata*), du wonsang (원상, 圓相) et le sens du vide du Tao et du bouddhisme. Quel est le sens du vide dans une installation de Yasuaki Onishi ? Et quel est l'enjeu entre l'espace vide et l'espace plein, l'espace visible et l'espace invisible, la matérialité et l'immatérialité ? Dans son travail, qui ne suit pas le processus général de la sculpture traditionnelle, nous trouverons le lien avec la signification de l'espace négatif et avec le terme coréen *gan* (간, 間, « entre, inter-espace »), l'espace-temps, avec le mot japonais *ma* (間) qui constitue un concept esthétique au Japon.

English

When we generally speak of an empty space, this empty is not really physically empty. The empty space is filled with air, invisible matter, but it cannot be seen or captured. However, we know that air, an essential element for all living things, is also present around us. So should we consider differently the empty space and air in the installation? For Yasuaki Onishi (1979-), sculptor and installator *in situ*, the empty space is an essential place for installation work and inspiration. The empty space that we think is empty is filled with substances that are invisible. The empty space is filled with air, but it can't be seen or captured. He is interested in the invisible, space, air, negative space, etc. He reveals what is invisible, using a light material such as a black liquid adhesive (hot glue), with the support of non-material materials such as light, air or other intangible materials. Among his works, in particular, by analyzing the works of the series *Vertical Volume*, *Daily Distance*, *Gawa (ring)*, *Shaping Air – A Breath of Mobility* and *Vertical Space*, we look for the meaning of invisible air, breath, *ki* (氣, primordial breath), *svi*, the etymology of *sunyata*, *wonsang* 원상 (圓相), and the meaning of emptiness of Tao and Buddhism. Through

the work of Yasuaki Onishi, what is the meaning of the emptiness in his installation? And what is at stake between empty space and full space, visible space and invisible space, materialism and immateriality. In his work, which does not follow the general process of typical sculpture, we will find the connection with the meaning of “negative space” and the term Korean *gan* “간 (間, between, interspace)”, the space-time, as the Japanese word “*ma* (間)” that use as a concept of aesthetics in Japan.

INDEX

Mots-clés
installation, vide (gong 空), gan (간 間), ma (間), bouddhisme, wonsang (원상 圓相 enso en japonais), espace vide, espace négatif, espace vertical, immatérialité

Keywords
installation, emptiness, gan, ma, Buddhism, wonsang, empty space, negative space, vertical space, immateriality

AUTEUR

Hyeon-Suk Kim
Docteure en esthétique des arts (université Paris 8), artiste peintre, photographe, chargée de cours (université Paris 8), chercheuse associée (TEAMeD/AIAC EA 4010, université Paris 8)
IDREF : https://www.idref.fr/129480746
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16903201

L’espace méditatif dans l’installation sonore de Kichul Kim

The Meditative Space in the Sound Installation of Kichul Kim

Hye-Jun Park

DOI : 10.35562/iris.1272

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Introduction
« Le sculpteur de son » : d’une curiosité initiale à une attention profonde vis-à-vis du son
De l’inspiration par des sites historiques à la création d’un espace intemporel, méditatif
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 N’étant pas surface mais espace, l’installation peut provoquer, chez le spectateur, diverses sensations autres que celles qui viennent seulement d’une surface : sensations non seulement visuelles, mais encore auditives, olfactives, gustatives, tactiles, voire synesthésiques quand un sens éveille des impressions venues d’un autre sens, par exemple quand un son évoque une ou des couleurs… Ici, nous présentons parmi les installations de Kichul Kim (金起徹), artiste d’origine coréenne, né en 1969 à Séoul, celles qui ont recours principalement au son.

2 Sur la scène artistique de la Corée du Sud, l’installation apparaît à la fin des années 1960, en même temps que d’autres mouvements expérimentaux, tels que le *happening*, l’*event*, la performance… Yoon Jinsup, critique d’art, affirme que l’installation en Corée du Sud a vraiment été lancée avec l’exposition *Jeunes artistes coréens*, qui eut

lieu du 11 au 17 décembre 1967 dans une salle à l'ancien Office de l'Information Publique (Jinsup, 2004). Les travaux de ces artistes étaient réalisés collectivement par des mouvements auxquels appartenaient des groupes comme Mu, Shin, Origine. Au début, inévitablement, on y sentit l'influence de tendances venues d'Occident, antérieures, comme le Néo-Dada, le Nouveau Réalisme. Puis, dans les années 1980, des groupes comme Meta-vox et Nanjido expérimentèrent l'installation de plein air, souvent avec des matériaux naturels, sous l'influence du land art [1]. Mais c'est depuis les années 1990 que l'installation en Corée du Sud a enfin pris un tournant décisif. C'est alors qu'avec la diffusion de la pratique le terme d'*installation* est aussi devenu un terme courant du vocabulaire artistique. L'aspect des installations s'est également diversifié. On peut noter aussi que l'installation n'est plus seulement une pratique de groupe mais qu'elle a tendance à devenir plutôt une pratique individuelle. Certaines œuvres d'installation sont considérables, bien qu'il n'y ait pas beaucoup d'artistes qui créent surtout des installations à cette époque. Avec la construction du Pavillon coréen, à la biennale de Venise de 1995, l'installation de Jheon Soo-Cheon obtient une récompense. La même année, lors de la première biennale de Gwangju, plusieurs œuvres d'installation sont présentées au public. Aujourd'hui, l'installation coréenne s'est encore plus diversifiée et il devient difficile de la caractériser en peu de mots. Certaines de ses caractéristiques peuvent sembler contradictoires : par exemple, l'utilisation de la nouvelle technologie et le reflet de la pensée traditionnelle. Cependant, l'application active du multimédia à l'art n'a rien d'accidentel chez ces descendants de Paik Name June. Le reflet de la tradition coréenne la plus ancienne, et pas seulement de la société sud-coréenne actuelle, peut être tout naturel, sans qu'il y ait préméditation de l'artiste, même si parfois il est bien sûr très intentionnel, voulu pour marquer une particularité distinctive sur la scène internationale. Nous pouvons constater cette rencontre, d'ailleurs étrangement harmonieuse, de la technologie et de la tradition chez Kichul Kim, dans son emploi d'une technique très pointue du son pour créer un espace méditatif qui s'enracine dans la spiritualité traditionnelle. Notons d'emblée que ce type de démarche n'est pas plus dominant sur la scène sud-coréenne que sur la scène internationale. Mais cette réalisation d'un espace méditatif nous semble très significative dans la création artistique contemporaine,

aussi bien en Corée du Sud que sur la scène internationale, car on pourrait citer des noms illustrant cette tendance, presque un mouvement, aussi bien japonais, qu'allemands ou français. Nous nous proposons d'en observer la puissance et la valeur au travers du travail de Kichul Kim.

3 Nous nous demanderons tout d'abord pourquoi et comment le son est devenu nécessaire à Kichul Kim, son intérêt pour ce *medium* devenant au fil des œuvres une préoccupation centrale, voire une obsession. Nous soulignerons aussi que son travail puise son inspiration dans l'Antiquité extrême-orientale, et la pensée traditionnelle. Au travers des analyses de ses œuvres, nous verrons comment cette source d'inspiration se manifeste dans ses installations, en y créant un certain environnement très particulier, une atmosphère calme, paisible, à tel point qu'on peut véritablement parler d'espace méditatif, car il induit un certain état d'esprit fait d'une intériorisation profonde.

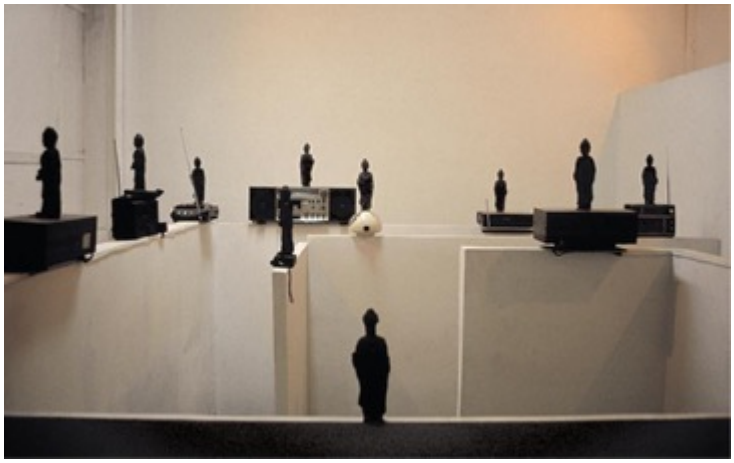
« Le sculpteur de son » : d'une curiosité initiale à une attention profonde vis-à-vis du son

4 L'artiste Kichul Kim se dit « sculpteur de son », deux termes qui semblent évidemment contradictoires. En effet, le mot sculpteur semble impliquer un art visuel, parce que fondé sur une matière, alors que le son est un élément immatériel. Kichul Kim a d'ailleurs commencé ses études par la pratique des arts plastiques, et plus spécialement de la sculpture, donc rien qui ait un lien direct avec l'élément sonore. Cependant, le son lui est peu à peu devenu indispensable pour atteindre ce qu'il voulait exprimer et il l'a étudié auprès d'acousticiens. Puis il a étudié l'Audio Production dans un atelier de l'université Stanford, puis l'Art/Integrated Media au California Institute of the Arts, à Los Angeles [2]. Malgré ce que ce projet semblait avoir de contradictoire, il a réussi à se débarrasser de la matière sans abandonner la sculpture, et il est ainsi devenu « sculpteur de son ». Sa démarche est fondée non sur la matière ou la technique, mais sur la recherche de l'éveil spirituel, comme il l'exprime lui-même :

> Quand j'ai commencé [en art], je me demandais comment je pourrais vivre en paix et en quoi consistait cette paix. Alors que je réfléchissais ainsi, il m'a semblé que ce qu'il y avait de mieux serait d'atteindre l'Éveil. Mais comment faire pour y arriver ? À ce moment-là, j'ai vu [une statue de] Gwan-eum (觀音) [Guān-Yīn en chinois, Kannon en japonais, Avalokiteśvara en sanskrit]. Je m'en suis servi dans mon travail [3].

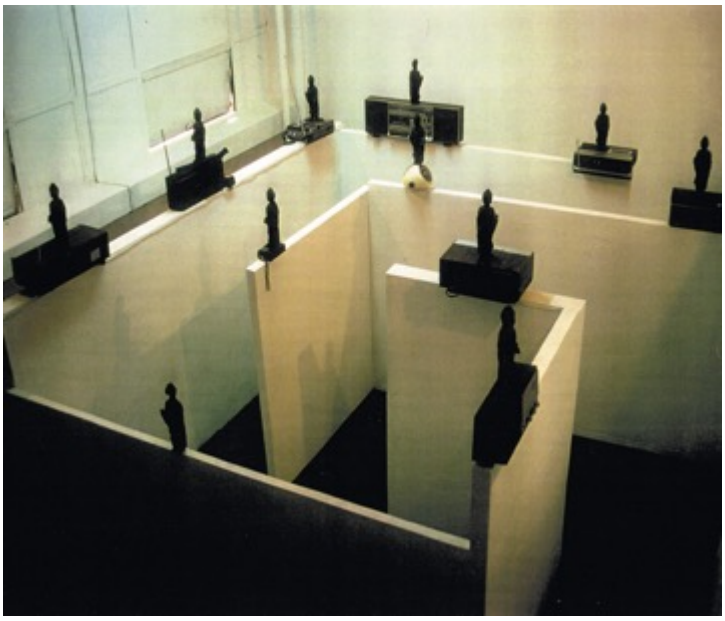
5 Son premier travail avec l'élément sonore est en effet l'installation intitulée *Eleven Faced Gwan-eum* (*Avalokiteśvara aux onze visages*), montrée lors de sa première exposition personnelle, en 1993 (fig. 1) [4]. Il avait alors installé plusieurs panneaux blancs pour former une sorte de *mandala.* Ces panneaux étaient des portes abandonnées, dont la taille était irrégulière, aussi, afin d'uniformiser l'ensemble, il les a peintes en blanc et agencées en une installation. Sur ces panneaux, il a placé dix postes de radio, et dessus dix statuettes de Gwan-eum. Il a placé une onzième statuette de Gwan-eum, seule, directement sur les panneaux et non sur un poste de radio. Les sons des radios se croisaient donc au hasard, sauf au moment où ils marquaient tous ensemble le début d'une heure, pour les informations ou le début d'une nouvelle émission.

Figure 1. – Kichul Kim, *Sibilmyeon gwan-eum* ou *Eleven Faced Gwan-eum* (*Avalokiteśvara aux onze visages*), Crossroad Gallery, Séoul, 1993 (vue de l'installation).



Kichul Kim, *Sibilmyeon gwan-eum* ou *Eleven Faced Gwan-eum* (*Avalokiteśvara aux onze visages*), installation sonore, médias mixtes, dimensions variables, Cross-

road Gallery, Séoul, 1993 (autre vue).



6 Mais en quoi Kichul Kim devait-il son inspiration à Gwan-eum dans cette première utilisation du son ? Cette inspiration tient à une expérience personnelle particulière, précisément liée à l'activité du grand bodhisattva. Passionné de littérature spirituelle ancienne, il venait, peu de temps auparavant, de penser à Gwan-eum, et il s'interrogeait sur son nom, en effet très étrange, puisqu'il signifie, littéralement : « son-vu » ou « son-qui-fait-voir », le bodhisattva étant supposé voir les sons. L'artiste se rappelle le moment de cette expérience qu'il fit comme si cela avait été un moment d'éveil :

> Qu'est-ce que ça veut dire, ça : « voir le son » ? Or j'étais en train d'écouter la retransmission d'un match de base-ball à la radio, avec des amis. Et alors que nous ne le voyions pas, pourtant le terrain de base-ball était comme déployé devant nos yeux. À ce moment-là, où [le son de] la radio était ainsi comme transformé en image, je me suis dit que, bien sûr, c'était ça : Gwan-eum [voir le son] !, et qu'alors c'était peut-être ça, l'Éveil [5].

7 Ainsi, alors qu'il écoutait attentivement la radio, il avait eu l'impression de visualiser ce dont parlait la voix, comme quelque chose de très physique et de très réel, et de découvrir alors toute la puissance évocatrice du son, capable de recréer concrètement, s'il est écouté et entendu comme il faut, un environnement spatio-temporel, de manière presque matérielle. En outre, il lui sembla qu'il avait ainsi

compris ce que faisait ce bodhisattva au nom si étrange de *Gwan-eum*.

8 En effet, le nom du bodhisattva pose une énigme non résolue. À l'origine Gwan-eum traduisait le nom sanskrit *Avalokiteśvara*. Or ce mot peut être décomposé de deux façons : 1) ou bien en *Avalokita* + *Īśvara*, « Le seigneur (*Īśvara*) au regard (*lokita*) vers le bas, (*ava*-), c'est-à-dire abaissé par compassion » ; 2) ou bien en *Avalokita* + *svara*, « Regardant vers le bas (*avalokita*) les sons (*svara*) [6] ». Cette seconde compréhension étymologique est certes obscure, mais elle semble bien être la plus ancienne et la plus authentique, étant donné la date de sa traduction en chinois vers le IIIe siècle en *Guanyin*, mots compris comme « Qui prête attention aux sons, à savoir les pleurs, des êtres vivants », ou *Guanshiyin*, « Attentive aux sons, les pleurs, du Monde [7] ».

9 L'œuvre de Kichul Kim se réfère plus particulièrement à un passage, l'*Avalokitesvara Bodhisattva bomunpum* [8], du vingt-cinquième chapitre du *Sûtra du Lotus* [9], où il est dit qu'on peut atteindre le nirvâna en appelant Avalokiteśvara avec une grande concentration, lorsqu'on est submergé par la souffrance. Ici, Kichul Kim a donc voulu représenter la recherche de la délivrance par le son [10]. Enfin, autre possibilité d'interprétation, le sens d'Avalokiteśvara, s'il remonte à la forme plus ancienne *Avalokitasvara*, comme c'est donc le plus probable, peut aussi être compris, nous dit le spécialiste du zen, Daisetz Teitaro Suzuki, comme « [le possesseur] d'une voix [qui est] vue [quand elle descend] vers le bas ». De Gwan-eum émanerait donc une voix qui serait visualisée sous différentes formes par les êtres quand elle est entendue par eux [11], que ce soit Gwan-eum qui voit les cris des êtres, ou que ce soit ceux-ci qui visualisent sa voix quand ils l'entendent, les deux interprétations étant également possibles. Quand Kichul Kim réalise tout à coup qu'il voit le terrain de base-ball et les joueurs à partir de la seule voix émise par la radio, il comprend qu'il fait comme Gwan-eum qui voit les sons, mais il retrouve aussi l'autre variante de cette compréhension, celle de voix visualisée (par ceux qui l'écoutent). Kichul Kim, tout en ne connaissant sans doute que la première de ces interprétations, celle de Gwan-eum qui voit les sons, aurait ainsi spontanément retrouvé aussi la deuxième, Gwan-eum dont la voix devient visible à ceux qui l'écoutent, ce qu'il aurait traduit par

l'utilisation de postes de radio sur chacun desquels est perché un Gwan-eum. Pour Kichul Kim, voir le son c'était à la fois voir Gwan-eum qui, comme on l'a dit, peut étymologiquement se comprendre comme « son-vu », mais aussi voir le « son-qui-fait-voir ». La voix et le son sont à la fois ceux de Gwan-eum et ceux du monde, sans dualité. Le point commun aux deux interprétations est cet étrange « son vu » qui, d'une part, fait voir à Gwan-eum les cris de souffrance du monde et, d'autre part, donne au monde, aux êtres, la vision qui fait voir le son, les cris. Cette vision leur fait percevoir ce que perçoit Gwan-eum — la compassion —, et en ce sens fait donc voir Gwan-eum lui-même, — ou elle-même, puisqu'elle ne tarda pas à changer de sexe en Chine, puis en Corée (où sa masculinité a mieux résisté) et enfin au Japon. La question est complexe, mais nous voulons faire sentir combien elle n'était pas seulement intellectuelle pour Kichul Kim : elle était aussi, et surtout, spirituelle, existentielle.

10 Ainsi, très tôt, en raison de sa recherche spirituelle, l'élément sonore a donc été essentiel pour Kichul Kim. Néanmoins, en tant que sculpteur à l'origine, l'élément visuel reste important pour lui dans *Eleven Faced Gwan-eum*. D'après les explications qu'il donne sur le processus de son travail, il a passé beaucoup de temps et a fait beaucoup d'efforts concernant l'aspect visuel de l'œuvre. Il a cherché dans le quartier Hwang-hak à Séoul, connu pour ses marchés où l'on trouve de tout et pour ses brocantes, afin de trouver de jolis postes de radio. Quant aux statuettes de Gwan-eum, il les a fabriquées très soigneusement en imitant un célèbre modèle original particulièrement beau. Il s'agit en effet d'un relief très connu représentant Gwan-eum dans la grotte de Seokguram [12]. Puisque l'élément visuel tient encore une très grande place dans ce travail, les spectateurs prêtent plus d'attention à l'aspect de ces statues et à celui des postes de radio qu'à ce que signifie l'élément sonore, qui est pourtant plus important pour l'artiste [13].

11 C'est en fait assez progressivement que Kichul Kim a essayé de minimiser l'importance des éléments visuels, afin que soit moins masqué par eux l'élément sonore, ou plus précisément, pour reprendre ses termes, afin de mieux « montrer, faire voir, le son [14] ». L'apparence de ses installations est donc devenue de plus en plus simple. En 1998, l'artiste a réalisé une installation intitulée *Sound Looking-Water* qui voulait manifester cet intérêt pour une

visualisation du son qui ne soit cependant pas, paradoxalement, réalisée au bénéfice de l'élément visuel (fig. 2). Pour l'élément visuel, Kichul Kim a seulement placé trois simples vases cylindriques transparents remplis d'eau sur trois colonnes avec trois écouteurs. Chaque écouteur diffuse les trois sons produits par l'eau : des vagues de la mer, un cours d'eau dans une vallée et des gouttes de pluie qui tombent. Ici l'élément sonore, clairement, est l'essentiel, les éléments visuels ne jouant que le rôle d'auxiliaires pour manifester visuellement un son, un son qu'on ne peut pas voir, mais qui semble s'incarner.

Figure 2. – Kichul Kim, *Sound Looking-Water*, installation sonore, médias mixtes, dimensions variables, Art Center, Séoul, 1999.



12 Cependant, dans ses installations sonores ultérieures, Kichul Kim place souvent des haut-parleurs ou des casques avec écouteurs, sans ajouter aucun élément visuel. Sa deuxième exposition personnelle, de 1998, *Not two* (*Bul-i*)[15] en est un exemple représentatif. Le titre, *Bul-i* (不二), signifie littéralement « ne pas être deux », et veut donc dire « non-dualité ». En tant que notion bouddhique essentielle, la non-dualité, *advaya*, représente cette perception selon laquelle les couples d'opposés, le Bouddha et les *sattva-s* (les êtres vivants), l'éveil

et le non-éveil, le sacré et le profane, l'autre et soi, ne font pas deux : il y a ultimement non-dualité (*advaya*)[16]. Selon l'artiste, l'audible et le visuel ne forment pas non plus des dualités.

13 Dans cette exposition *Not two* (*Bul-i*), deux œuvres manifestent remarquablement cet élément sonore, sans détruire pour autant l'harmonie entre visuel et sonore : *Comprimer le Dongpaeri*[17] *d'Ilsan*[18] *sur 6 mètres* et *Entrer dans la cloche divine du roi Seongdeok*. Ces deux installations sont constituées presque seulement de haut-parleurs. Mais ces haut-parleurs sont visuellement disposés pour s'accorder à la particularité du son.

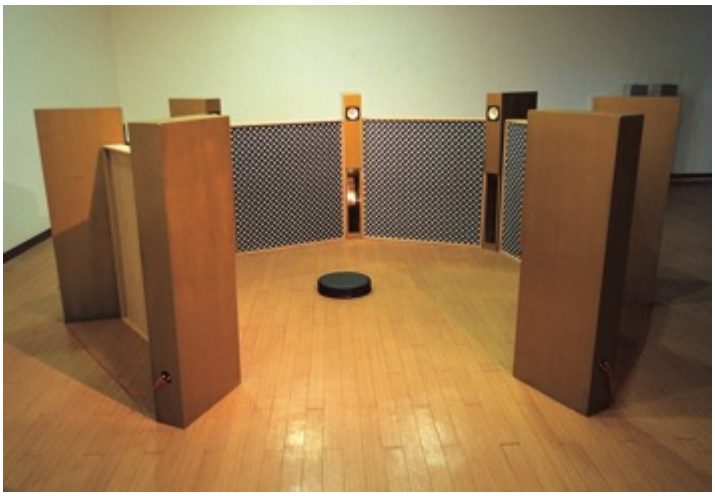
14 Examinons *Comprimer le Dongpaeri d'Ilsan sur 6 mètres* (fig. 3). Pour ce travail, l'artiste n'a employé que des haut-parleurs. Il en a installé plusieurs le long des murs, des deux côtés d'un passage de six mètres. Comme le titre l'indique, quand les spectateurs-auditeurs passent par cette installation, ils y entendent les bruits de la forêt du village de Dongpae dans la ville d'Ilsan. Ainsi l'apparence visuelle de l'installation n'est que fonction de la disposition du système sonore.

Figure 3. – Kichul Kim, *Comprimer le Dongpaeri d'Ilsan sur 6 mètres*, installation, dimensions variables, Noksaek Gallery, Séoul, 1998.



15 Pour l'installation *Entrer dans la cloche divine du roi Seongdeok*, Kichul Kim s'est inspiré de la forme de cette cloche — un trésor national datant de la période Silla [19] —, mais sans fabriquer quelque chose en forme de cloche (fig. 4). Contrairement à l'œuvre *Eleven Faced Gwan-eum*, dans laquelle l'artiste avait réalisé des statues reproduisant une image de pierre célèbre de Gwan-eum, cette fois il ne crée rien qui reproduise la forme de la cloche divine du roi Seongdeok, sans abandonner pour autant tout recours à un élément visuel. Réduisant cet élément visuel au minimum, il a cherché à produire le maximum d'effets sonores sans détruire l'équilibre visible-audible. L'artiste a placé de nombreux haut-parleurs dans une niche en demi-cercle qui a encore la même forme que l'intérieur de la cloche, et c'est donc comme si les spectateurs-auditeurs entraient dans cette cloche. Il a même conservé, pour les dimensions de la niche où sont placés les haut-parleurs, le diamètre de la cloche originale du roi Seongdeok. Ainsi, c'est donc dans ce demi-cercle que l'on peut entendre le son enregistré produit par l'authentique cloche du roi Seongdeok.

Figure 4. – Kichul Kim, *Entrer dans la cloche du roi Seongdeok*, installation sonore, médias mixtes, dimensions variables, Noksaek Gallery, Séoul, 1998.



16 On peut voir dans son exposition *Hwayang*, de 2010, une accentuation supplémentaire de la prédominance du son chez Kichul Kim. Dans cette exposition, en effet, l'artiste ne présente plus aucune forme qui ait encore un rapport avec celle de la source originelle du son, ni d'ailleurs aucun élément visuel qui puisse en évoquer d'autres.

Il n'a disposé les haut-parleurs que selon des critères purement acoustiques, pour mieux diffuser le son, ici les bruits de la pluie, qu'il a enregistrés lui-même dans un célèbre temple confucianiste de l'ère Joseon, le sanctuaire de Jongmyo dédié au culte des ancêtres. En outre, pour ne pas déparer l'atmosphère naturelle de l'espace d'exposition, la galerie Space, dont l'architecture est constituée de briques rouges [20], tous les haut-parleurs sont entièrement revêtus d'un coffrage de bois. Kichul Kim a diminué la lumière pour ne pas accentuer le visuel des éléments de l'installation. Ainsi, lorsque les spectateurs entrent dans l'espace de l'exposition, ils peuvent se concentrer essentiellement sur l'élément sonore. De fait, dans la réalité, on écoute en effet mieux quand on est dans un endroit sombre, où la visibilité est moindre, ou bien lorsque l'on ferme les yeux, l'attention n'étant plus divisée entre plusieurs sens. Ainsi les handicapés visuels et les aveugles peuvent souvent mieux capter un petit bruit que les personnes sans handicap.

17 Par ailleurs, les haut-parleurs fonctionnent selon le mouvement des spectateurs. L'un des dispositifs diffuse un son en permanence, mais les trois autres n'en diffusent un qu'à l'approche d'un spectateur-auditeur. Finalement, tous peuvent ainsi percevoir le son d'une manière plus physique, ambiophonique et sculpturale. Ce son qu'on ne voit pas semble pourtant prendre ici un relief, une forme quasi sculpturale, du fait qu'il provient de différentes directions et selon un espace qui est déterminé par le mouvement même du spectateur, en fonction de sa distance d'avec le dispositif, devenant tantôt plus bas, tantôt plus haut. On comprend maintenant pourquoi on appelle Kichul Kim « le sculpteur du son ».

De l'inspiration par des sites historiques à la création d'un espace intemporel, méditatif

18 Dès son enfance, Kichul Kim a été environné d'objets et de livres anciens. Du fait qu'il soit issu d'une famille d'antiquaires, mais surtout parce que son père était passionné par l'Antiquité, il a grandi, pour ainsi dire, en baignant dans l'Antiquité. Il lisait les « classiques », les livres des anciens sages. Il s'intéressait aux œuvres d'art antiques,

surtout celles d'Extrême-Orient. Étudiant, il a fait partie d'un groupe d'amis à l'université, une sorte de cercle où l'on lisait les classiques de la philosophie orientale. On les commentait et on en discutait après leur lecture. Aller au musée, rendre en quelque sorte visite au patrimoine culturel pour y saluer les œuvres anciennes, ce n'était pas seulement pour lui un devoir, mais un loisir et un plaisir. Il était surtout attiré par la philosophie et l'art du bouddhisme. On en voit la preuve dans plusieurs de ses œuvres, et dans le thème de ses expositions. Les titres de ses expositions, *Sibilmyeon gwan-eum* (*Avalokitésvara aux onze visages*), *Bul-i* (*Non-dualisme*), *Haein* (*Le Sceau de l'Océan*), *Hwayang* (*Le Moment le plus lumineux*), manifestent chez lui cette influence de thèmes chers à la pensée bouddhique.

19 Dans ses réalisations, Kichul Kim tente de faire ressentir directement cette présence de la tradition en donnant au spectateur l'impression d'être dans un espace qui baigne littéralement, de façon sonore, dans celle-ci. En général, on peut dire qu'il a trouvé deux façons de rendre présente dans ses œuvres la tradition. Premièrement, les exposer dans un site historique. Deuxièmement, réaliser des œuvres inspirées par un site historique.

20 Prenons le premier cas et donnons-en un exemple. C'est à l'occasion du « Haein Art Projet 2013 » que Kichul Kim a présenté dans la salle du Gugwangru du Haeinsa, sous le titre d'ensemble *Endless Thinking* (*Pensée qui ne s'arrête pas*), ses quatre œuvres sonores « Vide », « Résonance », « Larme », et « Le rythme est en train de te tromper [21] ». Le Haeinsa est un temple bouddhique. Il est situé sur le flanc de la montagne Gaya, dans la province du Gyeongsang du Sud. Il fut fondé en 802, lors de l'époque dite des États du Nord et du Sud (698-926), époque durant laquelle le royaume de Silla Unifié (668-935) et le royaume de Balhae (698-926) ont coexisté, le premier dominant le sud, l'autre le nord de la péninsule. Bien que plusieurs des bâtiments actuels du Haeinsa aient dû être reconstruits à l'époque Joseon, à la suite d'incendies qui se reproduisirent plus de cinq fois, ce temple subsiste encore comme l'un des plus fameux sites historiques qui reflètent la gloire des temps passés. Le Haeinsa, l'un des trois temples majeurs du pays, avec le Tongdosa [22] et le Songgwangsa [23], est connu plus particulièrement parce qu'y sont conservés de nombreux trésors du patrimoine culturel, dont certains

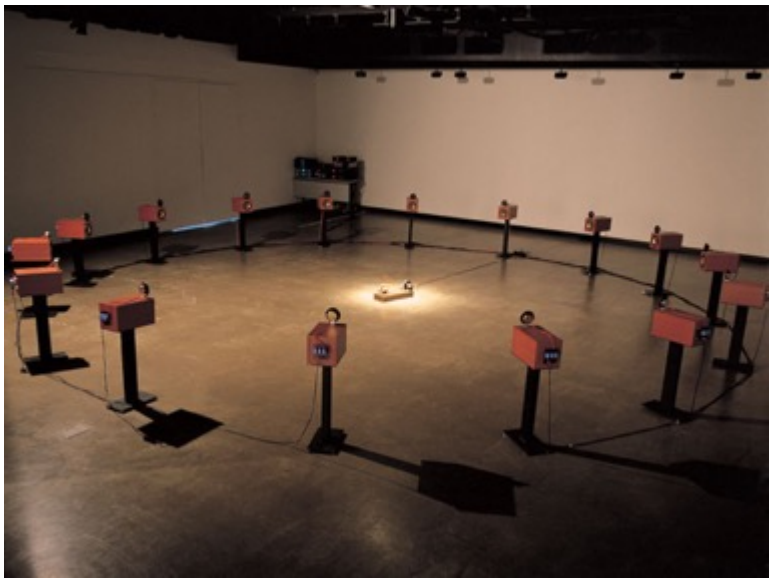
nommés trésors nationaux par le gouvernement coréen. Il y a, entre autres, le très célèbre *GoryeoDaejanggyeong* [24], encore appelé Tripitaka Koreana, c'est-à-dire le canon bouddhique gravé au XIIIe siècle sur plus de 80 000 planches de bois, dans le but d'invoquer la protection du Bouddha face au danger de l'invasion mongole. Le Janggyeong Panjeon, le bâtiment encore existant le plus ancien de Haeinsa, avait été construit au XVe siècle tout exprès pour y préserver le *GoryeoDaejanggyeong* [25].

21 Le bâtiment où Kichul Kim a exposé ses travaux était le Gugwangru, un pavillon situé au milieu de l'ensemble des bâtiments du Haeinsa. Son nom provient aussi d'une histoire tirée du *Hwaeomgyeong*. Littéralement, *gu* désigne le chiffre « neuf », *gwang* signifie « lumière » et *ru* « pavillon ». D'après cette histoire, le Bouddha aurait donné neuf sermons en sept endroits différents et, à chaque fois, il aurait émis, à partir d'un poil blanc situé entre ses sourcils, de la lumière, afin de mieux persuader ses auditeurs. L'endroit où prend place l'exposition de Kichul Kim est donc un lieu qui a une longue histoire, et par là un lieu qui peut concentrer l'Histoire, avec ses traditions, ses cultures, ses religions, nous invitant ainsi à une réflexion philosophique sur une mystérieuse contemporanéité de tous les instants de tous les temps, à la racine du temps, située elle-même hors du temps. C'est l'enseignement de l'école Hwaeom (華嚴), de l'Avatamsaka-Sûtra (*Huayan* en chinois, *Kegon* en japonais).

22 Regardons maintenant chez Kichul Kim le deuxième cas, où l'artiste réalise des œuvres inspirées par des sites historiques. Souvent les œuvres évoquent, en cherchant même à la faire surgir, l'atmosphère qui les a inspirées. Avant l'exposition de 2013 au Haeinsa, Kichul Kim avait été vivement ému par une visite de ce temple Haeinsa. Ainsi, c'est après l'expérience de visites répétées qu'il avait déjà réalisé le travail intitulé *Haein*, en 2000 (fig. 5). Au milieu d'une salle, Kichul Kim avait alors installé un système mécanique qui frappait régulièrement un *moktak*, six fois chaque minute. Le *moktak* (木鐸) est une sorte de cloche de bois, en forme de grelot, que les bonzes frappent pour rythmer la prière dans les temples bouddhistes. Autour étaient disposés seize haut-parleurs, qui diffusaient des sons enregistrés au Haeinsa par l'artiste : le bruit de gouttes de pluie qui tombent, et le son du culte au début du jour. Cette harmonie des

sons du *moktak* et des gouttes de pluie invitait fortement le spectateur à se croire dans un temple. On pouvait en effet facilement s'imaginer, se visualiser même, aux côtés d'un moine priant au son du *moktak*, environné par la chute des gouttes tombant de l'avant-toit.

Figure 5. – Kichul Kim, *Haein*, installation sonore, médias mixtes, dimensions variables, Insa Art Space, Séoul, 2000 (vue de l'installation).



23 Kichul Kim, dans sa tentative pour nous montrer le son par sa sculpture, compte paradoxalement sur l'invisibilité de l'élément sonore comme sur un charme puissant. Il dit : « Ce qu'on ne voit pas, c'est très attirant. Puisqu'on ne peut pas voir, on peut d'autant mieux sentir, et mieux évoquer. En l'évoquant, on peut le lier à des éléments visuels et tactiles. [Une évocation par l'élément sonore] c'est une combinaison à la fois visuelle et tactile [26]. » De fait, ce son évoque immanquablement des images, et nous emmène dans un endroit à part, qui est en réalité là où demeura l'artiste, jadis. Le bruit du *moktak* et des gouttes d'eau, ce ne sont pas là des bruits agressifs ou désagréables. Ils nous apaisent en nous baignant dans une atmosphère paisible et quasi sacrée. Plongés dans cette ambiance, les spectateurs, ou plutôt les auditeurs, écoutent mieux, voient mieux, pensent moins, voire méditent.

24 Le bruit de la pluie est souvent présent dans le travail de Kichul Kim. Le travail intitulé *Sound Looking-Rain* en est un exemple représentatif, qui a été réalisé plusieurs fois, dans des endroits

différents, depuis 1995 (fig. 6). Kichul Kim y invite le spectateur à entrer dans un espace où il se trouve entouré de plusieurs haut-parleurs. À l'intérieur de cet espace, le spectateur entend le bruit de la pluie. Il est ici important de savoir où ce son a été enregistré. Parce que c'est tout d'abord cet endroit qui a inspiré l'artiste et c'est donc là que l'œuvre est née. Ainsi, lors de la présentation de cette œuvre, Kichul Kim précise cet endroit : le Jongmyo, qui est un lieu à la fois ancien et religieux, comme le Haeinsa. Cependant, tandis que le Haeinsa est un temple bouddhique, le Jongmyo est un sanctuaire du confucianisme, construit sous le premier roi de la dynastie Joseon, Taejo (1335-1408), et dédié aux ancêtres de cette dynastie (1392-1910). C'est le plus ancien et le plus authentique des sanctuaires royaux confucéens conservés aujourd'hui, mais son aspect actuel date du XVIe siècle. L'architecture du Jongmyo est rigoureusement conforme à la doctrine confucéenne du culte des ancêtres et parfaitement adaptée au rituel des cérémonies confucéennes, supervisées strictement par les rois. Les rites traditionnels du culte des ancêtres (les *jongmyo jerye*) y sont encore exécutés, de même que la musique et les danses rituelles qui les accompagnent. Le Jongmyo est inscrit au patrimoine culturel mondial de l'UNESCO du fait que d'antiques traditions et coutumes telles que les services funéraires et leur musique traditionnelle y sont bien conservées [27]. Ainsi, le travail *Sound Looking-Rain* semble se rattacher naturellement à la provenance du son. Environné par le bruit de la pluie qui tombait sur la cour vaste et calme du Jongmyo, et par celui des gouttes qui tombaient de son toit, le spectateur peut éprouver cette même sensation qu'il aurait eue s'il s'était trouvé dans cette cour, puis sur le *maru* (le sol surélevé formé de planches de bois de l'architecture coréenne traditionnelle) du Jongmyo. Comme le Jongmyo lui-même, lieu dédié aux esprits des morts, l'œuvre de Kichul Kim nous apporte la tranquillité, la gravité, l'impression du sacré, et même le sentiment de l'éternité, suggéré par la pérennité.

Figure 6. – Kichul Kim, *Sound Looking-Rain*, installation sonore, médias mixtes, dimensions variables, Nam June Paik Art Center, Yongin, 2012.



25 Le site historique peut ainsi nous rendre présent, nous faire sentir l'éternité sous la forme de la concentration, en ce lieu, de toute la profondeur insondable des temps anciens écoulés. Ils y ont laissé leur trace, ravivée par la visite des pèlerins, des touristes, etc. Ainsi, le site patrimonial ou bien le monument, et plus encore le site religieux, là où l'on doit garder le silence, peuvent faire surgir l'éternité de façon quasi sensible en nous déconnectant de l'espace extérieur banal et profane (celui situé hors de l'espace de l'exposition), ainsi que de ce temps présent où nous sommes ordinairement immergés et qui nous submerge. Ce lieu, du fait de sa singularité historique, semble réunir, concentrer les siècles. Il donne un sentiment d'éternité. Celle-ci est logée dans chaque instant, elle est « omnicontemporaine », source temporalisante, à l'origine du temps, mais hors du temps. Elle crée chaque instant dans ce qui est, pour elle seule, un maintenant ponctuel qui ne passe pas. Tandis que ces instants sont pour nous successifs, éparpillés au fil du temps.

Conclusion

26 Dans les installations sonores qui ont succédé à sa première tentative de ce genre, nous avons pu retrouver la passion de Kichul Kim pour les anciens sites historiques et archéologiques, en plus de son intérêt pour les icônes bouddhiques. Rappelons son travail *Eleven Faced*

Gwan-eum, que nous avons évoqué au début. Par la statuette de bodhisattva et par les planches qui forment comme une sorte de mandala, l'installation évoque l'ambiance d'un ancien temple bouddhique. Cet espace créé par Kichul Kim suggère une ambiance religieuse, sacrée, mais il rappelle aussi un temps qui commença il y a bien longtemps et qui, passant par le présent, continuera d'enchaîner ses instants à l'infini dans le futur.

27 Dans un autre travail que nous avons aussi évoqué, *Entrer dans la cloche du roi Seongdeok*, Kichul Kim ne s'est pas inspiré d'un site archéologique particulier, mais d'une œuvre ancienne. Le site est, cette fois, à l'intérieur de cette œuvre. En effet, il donne à celui qui y entre la sensation de pénétrer dans un espace mystérieux qui est celui auquel se réfère cette œuvre, l'espace intérieur d'une antique cloche, très fameuse. Cette cloche n'est pas reproduite par l'artiste au moyen d'une sculpture plastique, mais suggérée par une sculpture sonore. C'est en 1998 que Kichul Kim a réalisé cet espace, à la Noksaek Gallery de Séoul. Pour « créer » cet espace dans l'espace environnant, il a, on l'a vu, disposé des enceintes acoustiques délimitant un espace de même dimension que la cloche. Ces enceintes diffusent le célèbre et poignant son de la cloche du roi Seongdeok (règne : 702-737). Le spectateur est donc invité par ce titre à entrer dans cette « cloche » pour l'écouter sonner comme jamais il ne le pourra : de l'intérieur. Cette cloche du roi Seongdeok est une œuvre bien mystérieuse, comme l'annonce l'adjectif *divine* dans son nom officiel [28]. Même avec la technologie de pointe d'aujourd'hui, on n'a pas encore pu expliquer exactement sa fabrication. Toutefois, comme elle avait été installée dans le temple Bongdeoksa, on l'appelait également cloche de Bongdeoksa. Enfin, elle est également connue sous le nom de cloche Émîlé, à cause d'une légende selon laquelle un enfant aurait été offert en sacrifice et jeté dans le métal en fusion afin de lui permettre de produire des sons aussi merveilleux, donc en lui prêtant sa voix, pour ainsi dire. Le son, *émîlé*, évoque en coréen un mot qui signifie « maman [29] ». Sa beauté et son intégrité ont été soigneusement préservées malgré les plus de 1 300 ans écoulés depuis sa création. Malheureusement, nous ne pouvons plus actuellement entendre directement ce fameux son de la cloche divine du roi Seongdeok. En effet, par souci de conservation, elle a été décrochée et posée sur des cales. Cependant, Kichul Kim

nous le ressuscite, enregistré par Kim Bul-rai. Le spectateur-auditeur, embrassé par les enceintes en forme de cloche, dans cet espace sacré, sort lui aussi du temps profane pour rejoindre le maintenant éternel.

28 Ainsi, le travail de Kichul Kim nous montre que des éléments non visuels peuvent jouer un rôle aussi important que les éléments visuels dans l'environnement que construisent les installations. Le son, si invisible et intangible qu'il soit, contribue à former une tridimensionnalité. Le spectateur ne peut certes pas voir ce travail sonore par ses yeux, pas plus qu'il ne peut toucher par la main le son de l'œuvre, mais il peut le sentir, et le percevoir. Plus précisément, à partir du son peut se créer une image, une image à l'intensité proche de l'illusion. On a là un environnement totalement créé par le son. Kichul Kim entoure le spectateur de son, comme dans les installations *Entrer dans la cloche divine du roi Seongdeok*, *Haein*, et *Sound Looking-Rain*. Ce son stéréophonique est partout, nous touchant au point de nous donner l'illusion d'une perception presque tangible. Dans *Sound Looking-Rain*, le bruit des gouttes de pluie qui tombent ne peut pas — évidemment — nous mouiller [30], mais le spectateur immergé dans ce travail, qui devient sa réalité, croit qu'il pourrait sentir tomber cette goutte d'eau sur son crâne, croit pouvoir dire où est tombée telle ou telle goutte, devant lui, derrière lui, ou même sur son épaule (sauf qu'il ne l'a pas sentie…). Finalement, ces éléments immatériels que sont le son, l'odeur, la lumière et l'air créent eux aussi un petit espace clos, paisible, bien que ni tangible ni visible. Nous avons alors l'impression d'être entourés de près, et même d'être comme embrassés. Le son de Kichul Kim nous entoure et nous embrasse comme un bouddha qui, par compassion, embrasserait les êtres.

BIBLIOGRAPHIE

최상수, 한국민간전설집, 통문관, 1958.
[Choi Sang-su (éd.), 1958, *Recueil des légendes populaires coréennes*, Séoul, Tongmunkwan.]

최성영, 배명진, 성덕대왕신종 (에밀레종)의 음향 특성, 대한전자공학회, 한국과학기술정보연구원, 31권 6호, 2004, p. 110-122.

[Choi Sung-young & Bae Myeong-jin, 2004, « Les Particularités de la sonorité de la cloche divine du roi Seongdeok (cloche Émîlé) », *The Journal of Korea Institute of Electronics Engineers*, KISTI, vol. 31 n° 6, p. 110-122.]
Disponible sur <http://img.kisti.re.kr/originalView/originalView.jsp>.

최완수의 우리미술 바로보기 29 십일면관음보살상의 비밀 서울 EBS 교육방송, 2001.
[Choi Wan Soo, 2001, « Le Secret du *Sibilmyeon gwan-eum bosal* », *Regarder correctement notre art par Choi wan soo*, 29e épisode, Séoul, EBS.]

정연심, 한국의 설치미술, 서울, 미진사, 2018.
[Chung Yeonshim, 2018, *L'Installation en Corée*, Séoul, Mijinsa.]

Dayal Har, 1978, *The Bodhisattva Doctrine in Buddhist Sanskrit Literature*, Londres/Trench, Kegan Paul/Trübner & Co. Ltd.

Frédéric Louis, 2001, *Les Dieux du bouddhisme* [1992], Paris, Flammarion.

Friedrichs Kurt, Fischer-Schreiber Ingrid, Ehrhard Franz-Karl & Diener Michael S., 1989, *Dictionnaire de la Sagesse Orientale*, Paris, Robert Lafont.

고원석, 김기철 : 소리- 삶의 빛나는 모습을 비추다, 공간, 509호 2010년 4월.
[Goh Wonsuk, 2010, « Kim Kichul : son – éclairer l'apparence lumineuse de la vie », *Space*, n° 59, avril 2010.]
Disponible sur <http://www.akive.org/upload/artist/pdf/Space%20Kicul%20Kim%20Interview%20KOR.pdf>.

허대찬, 「빛나는 모습, 해탈의 순간을 향해 작가 김기철 인터뷰」, *Aliceon*, 2010년 4월 27일.
[Heo Dae-chan, 2010, « L'Apparition lumineuse, vers le moment de l'éveil. Interview de l'artiste Kim Kichul », *Aliceon*, 27 avril 2010.]
Disponible sur <http://aliceon.tistory.com/1472>.

혜조,『관세음보살보문품 한문 및 우리말 사경』, 화선, 운주사, 2011.
[Hyejo, 2011, *Gwanseeumbosalbomunpum, texte chinois et traduction en coréen*, Hwasun, Unjusa.]

조성택, 불일이라야 불이가 산다, 불교평론, 만해사상실천선양회 16호 2003년9월 12일.
[Jo Seongtaek, 2003, « Bul-il fait vivre Bul-i », *The Buddhist Review*, n° 16, 12 septembre 2003, Séoul, Fondation Manhae.]
Disponible sur <http://www.budreview.com/news/articleView.html?idxno=60>.

Robert Jean-Noël (trad.), 1997, *Le Sûtra du Lotus*, Paris, Fayard.

서성록, 설치미술감상법, 서울, 대원사, 2005.
[Seo Sungrok, 2005, *La Méthode d'appréciation des installations*, Séoul, Daewonsa.]

신혜영, 김기철, 젊은 작가 구역, 월간미술, 2003년 3월호.
[Shin Hye-young, 2003, « Kim Kichul, zone des jeunes artistes », *Monthly Art*, mars 2003.]
Disponible sur <http://aujuste.egloos.com/m/746213>.

성낙주, 에밀레종 전설 연구사 비판, 한국어문학연구, 47권, 0호, 한국어문학연구학회, 2006.
[Sung Nack Joo, 2006, « Critique de l'histoire de l'étude de la cloche Emile », *Études de littérature coréenne*, vol. 47, n° 0, Académie des études de littérature coréenne.]

Suzuki Daisetz Teitaro, 1950, *Manual of Zen Buddhism*, Londres, Rider.

윤진섭, « 한국의 설치 실험미술 – 아날로그와 디지털의 경계에서 », 아트프라이스, 서울, 2004년 2월.
[Yoon Jinsup, 2004, « L'installation et l'art expérimental en Corée – entre l'analogique et le digital », *Art Price*, Séoul, février 2004.]

Sources numériques

« Cultural Heritage Administration » : <http://jm.cha.go.kr>.

세계미술용어사전, 월간미술, 2007.
[*Dictionnaire des termes de l'art mondial*, Séoul, Monthly Art, 2007.]
Disponible sur <http://monthlyart.com>.

« Korea National Commission for UNESCO » : <http://heritage.unesco.or.kr>.

« Sukgulam » : <http://www.sukgulam.org>.

« The Research Institute of Tripitaka Koreana » : <http://www.sutra.re.kr>.

NOTES

1 Sur l'histoire de l'installation en Corée, voir Sungrok Seo (2005) et Yeonshim Chung (2018).

2 Voir Dae-chan Heo (2010).

3 Entretien de l'auteur avec Kichul Kim, le 1er novembre 2014, au Blume Museum à Paju.

4 En troisième année d'Arts plastiques à l'université Hongik, il emprunta un espace pour y organiser sa première exposition personnelle.

5 Entretien de l'auteur avec Kichul Kim, le 1er novembre 2014, au Blume Museum à Paju.

6 Voir Kurt Friedrichs, Ingrid Fischer-Schreiber, Franz-Karl Erhard & Michael S. Diener (1989), *s.v. Avalokiteśvara* ; Har Dayal, 1978, p. 46-59 ; Daisetz Teitaro Suzuki, 1950, p. 30 ; Louis Frédéric, 2001, p. 155.

7 En effet, le bodhisattva se féminisa en Chine à partir du xe siècle.

8 Hyejo, 2011, p. 87.

9 *Le Sûtra du Lotus*, traduit du chinois par J.-N. Robert, 1997.

10 Kichul Kim, Entretien avec Wonsuk Goh, dans Wonsuk Goh (2010).

11 Voir Daisetz Teitaro Suzuki, ouvr. cité.

12 Aménagé au VIIIe siècle, à l'époque Silla, sur les pentes du mont Toham, le Seokguram est une grotte artificielle construite en granit. Elle comprend une antichambre, un couloir et une rotonde principale. La grotte de Seokguram a été classée Trésor National et elle est aussi inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO, avec son temple tout proche, le Bulkguksa. La grotte renferme une statue monumentale du Bouddha qui regarde la mer dans la position dite « prise de la terre à témoin », *bhūmisparśa-mudrā*. Avec ses représentations de divinités, de bodhisattvas et de disciples l'entourant, sculptées avec tout à la fois délicatesse et réalisme, en haut et bas-relief, c'est un chef-d'œuvre de tout l'art bouddhique. La sculpture en bas-relief du *Sibilmyeon gwan-eum bosal* qui a inspiré Kichul Kim est située derrière la statue principale du Bouddha. C'est un bas-relief, mais au relief assez accentué, et dont notamment la tête et la couronne sont très en relief, presque en ronde-bosse. Le bodhisattva Gwan-eum, Avalokiteśvara, se tient debout, dans une somptueuse tenue princière de bodhisattva. Sa main droite tient avec grâce un grand chapelet de perles, tandis que sa gauche tient un flacon de nectar, d'où sort un lotus. Une auréole entoure sa tête, sur laquelle est posée une imposante couronne. Tout au sommet de cette couronne, un bouddha est assis, dont tout le corps est auréolé par une mandorle. Devant et au-dessous de ce bouddha situé au-dessus de la couronne, trois têtes supplémentaires du bodhisattva sont alignées, tandis que plus bas, à un rang inférieur, les deux rangs formant comme cette couronne, trois autres de ses têtes à gauche et trois autres à droite sont séparées en leur milieu par un bouddha debout, identifié comme Amitabha (*hwabul*).

13 Entretien de l'auteur avec Kichul Kim, le 1er novembre 2014, au Blume Museum à Paju.

14 *Ibid.*

15 Voir Hye-young Shin (2003).

16 Voir Seongtaek Jo (2003).

17 Nom d'un quartier de la ville d'Ilsan.

18 Nom d'une ville au nord-ouest de Séoul.

19 Cette cloche du roi Seongdeok (règne : 702-737) est la plus grande cloche de toute la Corée. Elle est aujourd'hui propriété du Musée national de Gyeongju.

20 Le bâtiment, le SPACE Group Building, qui se situe à Wonseo dong, Jong-ro gu, à Séoul, a été construit en 1978 par l'un des architectes coréens les plus représentatifs, Swoo Geun Kim (1931-1986). Selon Gil-ryong Park, professeur à l'université de Kukmin, Kichul Kim fut le premier en Corée du Sud à affirmer que l'architecture devait posséder ses propres concepts et sa propre philosophie. L'architecte Hyeon Sik Min dit que Swoo Geun Kim vivait en s'interrogeant constamment sur la façon de transmettre et d'adapter efficacement la tradition coréenne à l'architecture contemporaine. C'était sa grande obsession. La brique rouge est l'un des caractères qui font reconnaître son architecture. Il disait que « l'architecture [était] un poème fait par la brique et la lumière ». Ayant fait faillite en 2013, le SPACE Group fut utilisé par l'Arario Gallery et ré-ouvert au public en 2014 sous le nom d'Arario Museum in SPACE.

21 Les titres des œuvres, donnés en coréen, sont ici traduits par l'auteur. 허공 [*Vide*], 울림 [*Résonance*],눈물 [*Larme*], et 리듬은 너를 속이고 있다 [*Le rythme est en train de te tromper*].

22 통도사 (通度寺), temple bouddhique situé à Yangsan, dans la province du Gyeongsang du Sud.

23 송광사 (松廣寺), temple bouddhique situé à Suncheon, dans la province du Jeolla du Sud.

24 고려대장경 (高麗大藏經). Voir le site web « The Research Institute of Tripitaka Koreana » : <http://www.sutra.re.kr/home_eng/index.do> [consulté le 15/03/2018].

25 Voir le site web « Korean National Commission for UNESCO » : <http://www.unesco.or.kr/heritage/wh/korwh.asp> <http://heritage.unesco.or.kr/whs/haeinsa-temple-janggyeong-panjeon-the-depositories-for-the-tripitaka-koreana-woodblocks/> [consulté le 30/12/2018].

26 Entretien de l'auteur avec Kichul Kim, le 1er novembre 2014, au Blume Museum à Paju.

27 Voir le site web « Cultural Heritage Administration » : <http://jm.cha.go.kr/n_jm/index.html> [consulté le 9/08/2016] et le site web « Korea National

Commission for UNESCO » : <http://heritage.unesco.or.kr/whs/jongmyo-shrine/> [consulté le 9/08/2016].

28 Son nom officiel coréen est 성덕대왕신종(聖德大王神鍾) qui signifie littéralement « cloche divine du roi Seongdeok ».

29 Voir Sang-su Choi (1958). Aujourd'hui, cette légende est évidemment très controversée, tellement elle révolte la pensée bouddhiste. D'ailleurs, d'après une analyse de sa composition en 1998, il n'y avait pas de trace de phosphore, donc d'ossements humains. Étant donné par ailleurs qu'on ne trouve d'enregistrement de cette légende qu'à partir du XXe siècle, la plupart des spécialistes estiment qu'elle a été créée durant l'occupation japonaise. Voir, pour connaître la controverse, Nack Joo Sung, 2006, p. 149-184.

30 Ce bruit ne peut pas nous mouiller. Ou indirectement, car il peut nous faire pleurer… D'ailleurs, pour répondre à la question de la dimension thérapeutique de son travail, Kichul Kim raconte un souvenir : il a vu un spectateur pleurer devant son œuvre *Rain*. Entretien de l'auteur avec Kichul Kim, le 1er novembre 2014, au Blume Museum à Paju.

RÉSUMÉS

Français

Kichul Kim (金起徹), né en 1969 à Séoul, a ceci de remarquable qu'il prétend — et réussit — à sculpter le son. En effet, il a une formation de sculpteur. Mais il se fascine très tôt pour le son, pour des raisons spirituelles. L'énigme du bodhisattva Gwan-eum (觀音) (*Guān Yīn* en chinois, *Kannon* en japonais, *Avalokiteśvara* en sanskrit) qui, selon l'étymologie de son nom, « voit ou fait voir les sons », l'intrigue. Une intuition lui révèle — pense-t-il — de quoi il s'agit. Il va s'efforcer de le faire voir à son tour. Le son fait voir, visualiser, évoquer, et on peut donc, en ce sens, voir le son. Ses installations sonores sont en général réalisées dans des formes minimales et simplifiées. Ces formes pures ne correspondent qu'au son qu'il veut diffuser. C'est le son qu'émettent des haut-parleurs, un son qu'il a enregistré et qui parle. En effet, le son, tout invisible et intangible qu'il est, par l'espace qu'il recrée et modèle, est tridimensionnel, et sculptable. Le spectateur ne peut certes pas voir ce travail sonore par ses yeux de chair, pas plus qu'il ne peut le toucher de sa main, mais son œil de l'imagination, son imagination visuelle, le construit, et en ce sens il le perçoit bien : à partir du son se crée une image, une image dont l'intensité frôle l'illusion. On a là un véritable environnement créé par le son. Inspiré par l'Extrême-Orient ancien, son art et sa pensée, Kichul Kim puise dans ses sites historiques, religieux souvent, et dans la nature, son inspiration et ses enregistrements. L'environnement particulier d'origine est rendu présent par son son, si puissamment que

l'auditeur devient spectateur, recréant activement la scène originelle : spect-acteur. Plongé si profondément en lui-même, il est graduellement conduit aux portes d'une sorte de méditation, ici et ailleurs à la fois, comme hors du temps.

English

Kichul Kim (金 起 徹), born in 1969 in Seoul, is remarkable in that he claims—and succeeds—to carve the sound. He trained as a sculptor but was fascinated very early with the sound, for spiritual reasons. The enigma of the Bodhisattva Gwan-eum (觀音) (Guān Yīn in Chinese, Kannon in Japanese, Avalokiteśvara in Sanskrit) which, according to the etymology of its name, "sees or makes one see sounds", intrigued him. He understood intuititvely what it means and tried to examplify it himself. The sound makes you see, visualize, evoke, and you can, in this sense, see the sound. His sound installations are generally performed in minimal and simplified forms. These pure forms correspond only to the sound he wants to produce. This is the sound emitted through loudspeakers, a sound that he recorded and that speaks. Indeed, the sound, as invisible and intangible as it is, thanks to the space it recreates and models, becomes three-dimensional, and "sculptable". The spectator certainly cannot see this sonic work through his/her eyes of flesh, any more than he/she can touch it with his/her hand. But his/her eye of the imagination, the visual imagination, builds it, and in this sense he/she perceives it well: from the sound is created an image whose intensity borders on illusion. This is a real environment created by sound. Inspired by the ancient Far East, its art and thought, Kichul Kim draws from historical sites, often religious, and from nature, for his inspiration, and recordings. The particular environment of which the sounds originates is made present by the sound, so powerfully that the listener becomes a spectator, actively recreating the original scene: spect-actor. So deeply immersed in himself, he is gradually led to the gates of a kind of meditation, here and elsewhere at once, as if out of time.

INDEX

Mots-clés

art contemporain, art extrême-oriental, art coréen, installation artistique, installation sonore, Kichul Kim, artiste coréen, synesthésie, philosophie extrême-orientale, bouddhisme

Keywords

contemporary art, Asian art, Korean art, installation art, sound installation, Kichul Kim, Korean artist, synesthesia, eastern philosophy, buddhism

AUTEUR

Hye-Jun Park
Docteure en histoire de l’art
IDREF : https://www.idref.fr/223655856

L’ikebana comme installation chez Sôfû Teshigahara et Hiroshi Teshigahara

Ikebana As an Installation in the Art of Sôfû Teshigahara and Hiroshi Teshigahara

Jacline Moriceau

DOI : 10.35562/iris.1288

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Sôfû Teshigahara à Cadaquès
Réflexions à partir des travaux de Martin Buber : permutation et construction du sujet
La capture filmique : présence en absence d’un spectateur-auteur
Construction de Hiroshi Teshigahara en cinéaste
Conclusion

TEXTE

1 Qu’est-ce qu’une installation ? Le terme d’*installation* apparu, semble-t-il, dans les années 1970, est relativement récent dans son usage et dans sa définition en tant que concept artistique. Qu’est-ce qui distingue cette expérience artistique d’autres formes anciennes comme l’exposition et l’accrochage dans un musée, ou plus récentes comme la performance ou le happening ?

2 *L’Encyclopedia Universalis*[1] définit l’installation comme

> un art à l’identité trouble, qui se nourrit de tous les autres médiums, [et crée] à travers des ensembles mis en scène, des situations créées de toutes pièces par les artistes. […] Élément *sine qua non*, le spectateur est porté au centre de l’attention.

3 Le terme se serait d’abord appliqué à des espaces intérieurs (galeries, musées), avant de s’étendre aujourd’hui à des espaces intérieurs autant qu’extérieurs. En fait, dès les années 1920, les idées véhiculées

par des mouvements proches du dadaïsme et du surréalisme [2], le Bauhaus en Allemagne, pénètrent au Japon portées par des artistes voyageant en Europe ou aux États-Unis. En 1923, Murayama Tomoyoshi (1901-1977), de retour de Berlin où il a passé l'année précédente, crée le groupe MAVO. Son action brouille les frontières entre l'art et la vie quotidienne. La réutilisation d'un projet à un autre et leur recyclage anticipent le postmodernisme comme nous l'évoquerons plus loin dans ce texte. Dans les années 1950, les groupes Jikken Kôbô (« L'atelier expérimental ») à Tokyo [3] et l'association d'art Gutaï [4] (qui signifie « concret ») dans le Kansai autour de Kobe et Ôsaka s'exprimaient à travers diverses formes d'installations qui vont inspirer Yves Klein ou Georges Mathieu.

4 Dès cette époque, un artiste comme Sôfû Teshigahara (1900-1979), au fait de toutes les avant-gardes occidentales, applique le décloisonnement des formes artistiques pour créer, dans son domaine de la composition florale (*ikebana*), des installations pionnières. L'art de la composition florale, l'*ikebana*, est un art traditionnel japonais qui trouve sa source avec l'introduction au VIIe siècle de l'influence chinoise et de la pénétration du bouddhisme. Le mot *Ikebana* est formé de *ikeru* (« vivre ») et de *hana* (« fleur »). Ainsi l'ikebana se présente comme l'art de faire vivre les fleurs, de leur donner une seconde vie, mais aussi l'art de vivre par les fleurs. Son arrangement subtil permet de retrouver le grand équilibre de la nature, de rendre hommage au Bouddha, aux dieux. Au XIVe siècle à l'époque des guerres civiles, l'art des arrangements perd son caractère de pratique religieuse et commence à être considéré comme un art à part entière d'abord strictement réservé aux guerriers. Le maître de thé Sen no Rikyû élabore à la fin du XVIe un rite plein de simplicité. Par la suite, de nombreuses écoles se créent à la tête desquelles le titre de grand maître *iemoto* se transmet de père en fils (Clément, 1985, p. 6).

5 Sôfû Teshigahara renouvelle la pratique créatrice au contact de l'art occidental et de toutes les avant-gardes dont il est très proche [5]. En 1949, il propose des compositions associant bûches, grosses racines, objets en ferraille (roues, tuyaux) [6] (Lucken 2001, p. 167). En novembre 1958, il crée l'École Sôgetsu, et le Sogetsu Art Center (SAC) [7] dirigé par son fils Hiroshi Teshigahara (1927-2001). Tête de pont de la création artistique, cet espace expérimental invite tous ceux qui comptent

dans l'avant-garde japonaise et internationale. Les membres du Black Mountain College, où enseignait Josef Albers transfuge du Bauhaus, tels le musicien John Cage, le peintre Robert Rauschenberg, le danseur Merce Cunningham et le vidéaste Jun Nam Paik, se produisent au Sogetsu Art Center au début des années 1960.

6 Sôfû Teshigahara est très proche de ces mouvements. À l'instar des objectifs des avant-gardes évoquées ci-dessus, il veut créer un ikebana moderne en se posant la question des rapports entre l'arrangement floral et les autres arts, abolir les frontières entre les arts et les genres, créer une nouvelle relation entre le lieu, l'œuvre et le spectateur, entraînant une reconfiguration de l'espace, de l'œuvre, de l'artiste, du public. L'ikebana, en tant qu'installation, non seulement transforme l'espace dans lequel il est placé mais il le crée [8]. Il crée l'illusion d'une nature authentique et d'un vaste espace. L'air lui-même change, engendrant les multiples gestes qui suivront. L'espace devient pluridimensionnel. Il ne s'agit plus seulement de relation avec des matériaux multiples, mais de relation à l'espace qu'ils occupent au point qu'un ikebana parfaitement abouti fait oublier les matériaux qui le composent [9].

7 Selon Sôfû Teshigahara et l'École Sôgetsu, l'ikebana ne propose pas des juxtapositions de matériaux inertes. Leur mise en scène doit permettre à l'ensemble de s'exprimer selon une forme de polythéisme, voire d'animisme. La mise en place de vides chargés de puissance expressive est une composante essentielle pour que circule l'énergie, et que puisse se déployer le souffle vital, celui de la nature.

8 L'installation d'ikebana (comme de toute installation) en tant qu'expérience esthétique globale engage un dispositif qui met en scène l'espace et sollicite tous les sens. Souvent créée pour un lieu spécifique et centrée autour de spectateurs qui peuvent se déplacer, elle implique ainsi la mise en relation de trois composantes : un auteur, un sujet observateur mobile autour de l'œuvre et un environnement dédié qui entraîne une modification de la perception de l'espace et sa reconfiguration. L'installation peut se faire autour d'un seul objet ou d'un ensemble d'objets, se faire en intérieur ou en extérieur, devant un partenaire toujours changeant, un large public ou quelques spectateurs privilégiés placés au cœur du processus artistique, des spectateurs actifs qui font partie d'un tout, entraînant

la remise en question de la distance entre artiste et spectateur, la proximité et la réciprocité de l'un à l'épreuve de l'autre. La distance entre le public et l'œuvre s'en trouve plus ou moins abolie, ce qui engendre de nouveaux types de relations entre la création, le créateur et le spectateur.

9 L'installation, comme mode de production artistique, diffère de l'exposition en raison de la primauté accordée au lieu inséparable de la relation à l'espace, et en ce sens l'installation crée un événement unique. Elle n'a de sens que dans la relation avec le spectateur. Enfin, elle pose le problème de sa singularité dans le domaine de l'art. C'est une expérience artistique — qui engage le corps, l'esprit, l'espace et le temps — marquée par une dimension ludique, participative, mobile, interactive, immersive. Certaines œuvres invitent à un parcours, au cœur du processus artistique, dans un environnement où tous les sens sont stimulés. L'installation est un événement multisensoriel. « À travers ces installations de bambous, rappellera plus tard Hiroshi Teshigahara, j'espère que les visiteurs ne se contenteront pas de regarder ce que j'ai fait, mais qu'ils le sentiront au moins autant [10]. » Il ajoute : « Ce que j'aime dans le bambou, c'est qu'il s'adresse d'abord à la vue puis ensuite à l'odorat [11]. »

10 L'installation se distingue de la *performance* (bien qu'elle en soit parfois proche) en tant que celle-ci engage directement et essentiellement le corps de l'artiste. Certaines installations peuvent comporter une performance, mais elles ne se résument pas à cela. Le créateur n'est pas nécessairement présent quand l'installation est durable. Elle se distingue du *happening* qui fait intervenir directement le corps des spectateurs pour ouvrir sur quelque chose d'imprévu.

11 Je me propose de réfléchir à quelques installations d'ikebana de Sôfû Teshigahara et de son fils, Hiroshi Teshigahara, tous deux maîtres (*iemoto*) de composition florale de l'École Sôgetsu. Je m'appuierai sur des captures vidéos ou des photographies souvent anonymes qui sont là à titre de témoins et auxquelles force est de recourir si l'on veut parler d'installations passées. Elles montrent dans un espace dédié le créateur, l'œuvre, et des spectateurs actifs, leur rôle dans l'investissement et la création d'un espace vivant et éphémère. Dans leurs installations, le père et le fils ont mis en œuvre

ces principes qui ne seront formalisés par Hiroshi qu'après la mort de son père en 1979.

12 Je recourrai donc à ces documents plus tardifs : un livre *Kadensho* [12] qui rassemble une sélection de notes de Sôfû Teshigahara mises en forme et commentées par Hiroshi Teshigahara [13], des Bulletins que celui-ci publie régulièrement (à partir des années 1980) dans la revue de l'École Sôgetsu, *Sô*. J'utiliserai également des articles figurant dans des catalogues de leurs manifestations.

13 Dans un second temps, je serai amenée à examiner les vidéos, qui sont plus que de simples traces pratiques, car en conservant la trace d'un événement éphémère elles manifestent déjà l'intérêt de l'art pour l'œuvre en devenir [14]. Je les comparerai à la démarche adoptée dans un court métrage documentaire (*Ikebana*, 1956) réalisé par Hiroshi Teshigahara sur la pratique artistique de son père, et dans lequel il s'implique comme spectateur privilégié. Le film va plus loin que les vidéos en révélant, par l'utilisation des outils cinématographiques, les effets induits sur la propre réception du réalisateur en tant que spectateur : à travers l'expression des affects que les installations communiquent, comment le traitement de l'espace dédié et la dimension immatérielle de l'événement agissent-ils sur le spectateur et contribuent-ils à le construire ?

14 L'installation d'ikebana comme événement est une expérience esthétique de l'espace où se déploient l'originalité de l'artiste et son influence sur l'art post-moderne japonais, comme le montreront les installations des deux Teshigahara [15].

Sôfû Teshigahara à Cadaquès

15 En 1959, au cours d'un grand voyage aux États-Unis et en Europe, Sôfû Teshigahara se rend à Cadaquès chez Salvador Dali et son épouse Gala. C'est alors un homme célèbre qui domine le monde de l'ikebana qu'il a révolutionné. Michel Tapié [16], qui a contribué à faire connaître la créativité japonaise à l'étranger dans les années 1950, voit dans Sôfû l'un des plus puissants créateurs contemporains et un autre critique, Idaga Torû, n'hésite pas à comparer ce dernier à Riopelle, Dubuffet, Pollock entre autres.

16 À Cadaquès, Sôfû va créer devant ses hôtes et pour eux l'installation d'un ikebana à partir de bois flotté. La capture vidéo tournée *in situ* par Hiroshi Teshigahara saisit d'abord la mer telle que la voient les habitants du lieu à partir de la terrasse de leur maison. Dans cet espace, le maître d'ikebana choisit soigneusement l'emplacement sur lequel il va élaborer son œuvre à partir du matériau ramassé peu de temps auparavant sur la plage. Le dispositif doit permettre au bois mort travaillé par les mains de l'artiste de s'exprimer pour devenir une totalité vivante [17]. Sôfû part d'une pratique traditionnelle quand il observe longuement le matériau, le fait tourner, le taille puis commence à l'installer dans le contenant dédié qui est partie intégrante de l'installation : s'engage alors un premier échange avec un non-humain, le végétal, ce qui implique que celui-ci est considéré comme un autre singulier. Puis, aidé d'un assistant, il dresse une forme qui inscrit sa verticalité face à l'horizontalité du paysage, donnant « l'impression d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous [leurs] yeux » (Merleau-Ponty, 1996, p. 13-33). Par la nature même du matériau, par sa place, par la métamorphose que l'artiste lui a fait subir en la transformant en œuvre, l'installation élargit progressivement, sous les yeux des spectateurs, l'espace privé aux dimensions de l'immensité marine comme le traduit le travelling opéré par la caméra.

17 La vidéo rend compte alors des sentiments de Dali et Gala qui s'entretiennent avec le maître d'ikebana. La relation étroite qui s'établit entre les intervenants élargit le champ de la composition florale, entraîne une reconfiguration de l'espace — le lieu auparavant vide est métamorphosé — et instaure un nouveau rapport entre lieu, œuvre, et spectateur de l'œuvre et artiste qui commentent et échangent autour de l'œuvre. L'installation est ainsi le produit d'un moment unique, aussi éphémère [18] qu'inoubliable. Cet ikebana ne saurait être ailleurs que dans le lieu qui l'a inspiré et pour ces spectateurs mêmes qui vont se l'approprier : Dali pose en pied sur sa terrasse devant la mer, un bras posé sur l'ikebana que vient d'achever Sôfû [19]. En ce sens, l'installation est une figure du temps, de l'ici et maintenant. Au cours de l'installation se produit une rencontre qui engendre réversibilité et réciprocité, entre l'homme et la nature, l'artiste et le spectateur, le matériel et l'immatériel, la matière et l'esprit.

18 Hiroshi Teshigahara, qui ne lui succèdera comme *iemoto* qu'en 1980, est alors plus connu comme réalisateur. Mais il a été formé à partir des principes et de la pratique de Sôfû son père. Nous retrouverons ceux-ci dans l'installation de Hiroshi Teshigahara, à Milan en 1995, que je vais décrire maintenant. Elle permettra de mesurer la primauté du lieu et la construction de l'espace dans la mise en scène et les effets induits sur le spectateur.

19 Invité au Palazzo Reale de Milan en 1995, Hiroshi Teshigahara découvre la salle des Caryatides, endommagée par des bombardements pendant la guerre et laissée en l'état. Quelques statues restaient là, faisant face à l'espace vide. La vision de cette ruine affecte très profondément l'artiste. Elle le renvoie cinquante ans plus tôt à l'état de Tokyo massivement détruit pendant la Seconde guerre mondiale. L'espace italien fait renaître le souvenir de cette époque quand tout était détruit. Pour redonner vie au silence de l'espace, Hiroshi Teshigahara commence son installation avec l'accrochage sur des morceaux de bois brûlé de diverses calligraphies. Il poursuit l'élaboration de son œuvre avec une composition de végétaux vivants qui se déploie progressivement devant le spectateur, avant de continuer par la calligraphie à l'aide d'une énorme brosse de l'idéogramme du mot *Vol* qu'il traduit pour le public. L'installation complète relie les ruines de la salle à la vitalité des végétaux et à la main de l'homme. Une ovation assourdissante monte alors de la foule des spectateurs italiens invités pour l'occasion [20]. Le contexte, le lieu et la mémoire de la guerre qu'il porte ont changé le mode de réception spatiale [21] dans lequel l'installation est mise en scène en tant qu'œuvre en devenir, créant pour le public comme pour l'artiste une nouvelle réalité.

20 Ces reprises de formes anciennes retravaillées selon les visées des avant-gardes inscrivent les œuvres des Teshigahara père et fils dans le droit fil du postmodernisme. L'un des apports du postmoderniste touche à la renégociation du rapport entre l'œuvre et le spectateur, les artistes affiliés à cette attitude ambitionnant souvent de mettre en place des dispositifs où le voir et l'être vu coïncident ou se convertissent.

Réflexions à partir des travaux de Martin Buber : permutation et construction du sujet

21 Pour tenter de comprendre ce qui se passe au cours d'une installation en tant que relation d'un « Je » avec un « Tu », je recourrai à ce que dit Martin Buber (1992) des relations humaines : un premier type constitué du couple « Je-Tu » (I-Thou), dans lequel chacune des parties est unique, n'est pas réductible à des caractères spatio-temporels, mais forme un tout singulier où chacun se vit comme sujet. Les deux participants existent en tant que polarités au sein de la relation dont le centre repose dans « l'entre » (Buber, 1992). La relation, dialogique, met l'accent sur l'intersubjectivité, et participe à un processus dynamique, vivant, qui entraîne une reconstruction permanente des deux polarités selon une expression de pure vitalité.

22 Le second type de relation est formé du couple « Je-Cela » (I-It). Le second terme se manifeste par des caractéristiques qui relèvent de la ressemblance ou de la différence avec une définition universelle. Le « Je-Cela » expérimente une chose détachée, fixe dans l'espace et le temps. C'est une relation, solitaire, individuelle, monologique, en tant qu'elle renvoie le « Je » à lui-même : le « Je » se vit non comme sujet mais sujet d'une expérience. Considérer l'autre, le « Tu », comme un « Cela » revient à le classer comme objet qui n'existe qu'à partir de ma propre expérience. Or, le « Je » se construit en permanence, se défait ou se consolide dans sa relation aux autres (à tous les « Tu »).

23 Cet art qu'est l'installation voit donc la rencontre du « Je » de l'artiste face à un « Tu » — le public. Un « Tu » toujours changeant, dans un « entre » proche du concept japonais de « ma », dont un des aspects semble concerner l'établissement d'un rapport, d'un mouvement immatériel d'une chose vers une autre, ce que certains nomment le figural, soit la figure sans figuration (Brenez, 1998), foyer, espace-temps interactif qui agit sur les intervenants : « L'essentiel n'est pas bipolarisé, partagé entre un sujet ou un moi d'un côté, et un objet, une chose ou autrui, de l'autre, mais gît dans l'incarné de leurs relations » écrit Maurice Merleau-Ponty (1996, p. 22). La mise à distance permet l'émergence d'une relation « Je/Tu » ou « Je/Cela »

pour que l'installation soit véritablement une pleine relation. Dès que le « Tu » devient présent, la présence naît. « Tu » est alors la voie de la construction du « Je » et réciproquement. Traiter l'Autre comme un égal, comme un plein sujet, diriger un « Je » vers un « Tu », c'est, selon Martin Buber, « la révélation symbolique de soi induite par l'espace dédié » (Buber, 1992).

24 L'espace multisensoriel, pluridimensionnel dans lequel le spectateur est immergé provoque la rencontre-relation entre le créateur et le spectateur, une figure immatérielle, sans figuration. Il n'y a pas d'un côté un artiste et son objet et de l'autre un spectateur qui reçoit et passe, mais par l'espace qui les enveloppe la coexistence de Présences (Buber) autonomes mais complémentaires et indissociables, un dialogue en quelque sorte entre un « Je » artiste et un « Tu » spectateur. L'œuvre d'art étant repliée sur elle-même, le spectateur tenu à l'écart ne peut *de facto* qu'être extérieur à celle-ci. Exclu, le spectateur doit certes voir l'œuvre d'art — le culte de l'« opticalité » professé par Clement Greenberg et son disciple Michael Fried ne lui laisse guère d'autre issue — à condition de ne pas être vu, aucune ouverture ne devant perturber cet échange unilatéral.

La capture filmique : présence en absence d'un spectateur-auteur

25 Un dernier exemple unira les installations évoquées plus haut. Il est tiré du film de Hiroshi Teshigahara, *Ikebana* (1956), réalisé trois ans avant le voyage de 1959 et quarante ans avant le choc de la salle des Caryatides de Milan. Il s'agit d'un court métrage [22] sur l'activité de son père et son inscription dans la modernité. Le film *Ikebana* se place du côté du spectateur privilégié qu'est le cinéaste et livre le regard de ce « Tu » consubstantiel à l'installation, devenu par le fait du dispositif cinématographique le nouveau « Je » sujet de l'œuvre, et le « Tu » étant le matériau filmique et le public.

26 Le film pourrait dans un premier temps s'apparenter à une vidéo (mais ce serait anachronique, on ne parle de vidéo qu'à partir des années 1960) en tant qu'il témoigne et documente les œuvres de l'artiste, les foules lors de ses installations, leurs réactions, leur incompréhension parfois. Mais le film est un univers, instaure

d'autres regroupements, d'autres significations, une manière neuve de réarticuler la rencontre entre le réalisateur, l'artiste au sein de l'installation, puis entre le réalisateur, le film et le spectateur. Les travellings et les panoramiques rendent compte de la mobilité du regard du cinéaste et de ses déplacements, de son cheminement lorsqu'il s'arrête parfois pour s'approcher et commenter, ou passe rapidement.

27 Hiroshi Teshigahara ne se contente pas de filmer ce que chacun peut voir — la mise en scène d'une installation comprenant des compositions florales et des sculptures. L'intérêt d'*Ikebana* tient entre autres à l'effet induit par la relation immatérielle qui se construit au cours de l'installation et ce que celle-ci produit. En effet, par le montage du film, le réalisateur permute avec l'artiste pour remonter à la genèse des œuvres, des gros plans qui montrent Sôfû dessinant son projet à sa table de travail, ses instants de méditation pendant lesquels les choix se font. Il permet de suivre le *chemin* de sa pensée de ses essais et ébauches, des travaux préparatoires à l'élaboration progressive de l'installation proprement dite dans son atelier où il poursuit sa création par la taille de pierre ou l'utilisation d'un chalumeau sur le métal. Le film montre ce qui se passe entre le créateur et son objet, à savoir le monde de la relation qui s'établit entre humain et non-humain — végétaux, pierres, métal [23]. Pour rendre cette rencontre première entre l'homme et son matériau non-humain, le réalisateur crée des images mentales, expérimente des effets spéciaux (superpositions, collages, anamorphoses), recourt à des effets de lumière, de couleur et de musique, met à son service toutes les ressources du cinéma.

28 Le choix des plans, la construction géométrique de l'image, la mise en images de l'espace mental de Sôfû documentent le travail de l'artiste tout en constituant l'imaginaire du réalisateur-spectateur. Par les mouvements de la caméra, ses choix, ses cadrages, les lignes qu'il privilégie (la diagonale), la succession des plans c'est-à-dire le montage, le réalisateur s'approprie le travail qu'il filme. À la fluidité de l'œuvre de Sôfû, Hiroshi oppose ses angles et la rigueur géométrique de ses plans. La géométrisation des formes, l'utilisation de superpositions et le travail sur la lumière dans les surexpositions font d'*Ikebana* un film très personnel loin d'une capture vidéo. La réalisation par son utilisation des moyens qui sont propres au cinéma

— plans intercalés plus ou moins figuratifs de grues, échafaudages métalliques, trains, bâtiments collectifs (*danchis*), recours aux effets spéciaux, échelles de plans (particulièrement le gros plan qui met en lumière un visage ou un détail), durée des plans, mouvements de la caméra, panoramiques et travellings, musique — donne à voir ce qu'il n'y a pas dans les œuvres mais *sous* les œuvres.

29 Conformément à l'approche théorique développée plus haut, Hiroshi Teshigahara figure un regard unique, et son mode de réception de l'objet le construit comme cinéaste. Le film déborde le rendu de l'installation, pour livrer le regard singulier du réalisateur sur ce qu'il a *vu*, ressenti, compris au cours de l'événement devenu le lieu de la création d'une nouvelle œuvre et qu'il partage à son tour avec son public.

Construction de Hiroshi Teshigahara en cinéaste

30 À la fin d'*Ikebana*, Hiroshi capte visuellement une installation réalisée par Sôfû en 1956 au bord de la mer, qui associe des crânes de pierre aux orbites vides et une sculpture verticale en métal aux arêtes vives dont la caméra du réalisateur a suivi l'élaboration en devenir. Dans le film, l'espace n'est plus seulement le lieu visible d'une extension infinie des œuvres. Il offre la possibilité et même la nécessité de la rencontre avec d'autres spectateurs pour que celles-ci demeurent vivantes. À l'instar de la vidéo documentaire de Sôfû à Cadaquès, l'installation des œuvres de Sôfû révèle l'union des forces cosmiques — la terre, l'eau et le ciel — et de l'homme. L'installation crée des « lieux-liens [24] » qui réunissent, donnent à penser, influencent les comportements.

31 C'est bien ce qui se passe dans le film à travers la réception par le spectateur-cinéaste de ce qu'il donne à voir et entendre. En effet, la blancheur jusqu'à l'effacement de certains plans prépare à la fulgurance de la lumière de Hiroshima, ce que l'on comprend à la fin d'*Ikebana*, lorsque la caméra passe à travers l'orbite d'un crâne de pierre installé sur la plage. Le réalisateur inclut en deux plans très brefs l'explosion nucléaire et les décombres d'une ville [25]. Le vide des orbites, trous comme autant d'yeux, n'est pas vacuité, mais ouverture

sur un ailleurs, sur un plein du monde, plein terrifiant de l'explosion atomique que la caméra débusque au-delà de la « trouée » d'une sculpture par où passe la caméra, permettant de voir plus loin [26]. Il manifeste le traumatisme que le spectateur Hiroshi Teshigahara revivra des décennies plus tard à Milan dans la salle des Caryatides. Le montage parallèle des deux plans en noir et blanc, absolument étrangers, donne à relire complètement le film où ce qui pouvait sembler ludique (anamorphoses, glissement de formes désemboîtées, jeu de couleurs, éclair lumineux) invite maintenant à voir de l'« entre-image [27] » : sur fond de la musique concrète de Kiyose Yasuji — bruits de la taille de la pierre, de la flamme du bec à souder, passage de train et de voitures —, l'accumulation de vanités de toutes sortes contraste avec l'aspect ludique de la présentation, renvoyant à la mort et à la violence de la tragédie.

32 L'installation de Sôfû révèle grâce au montage du film la tension qui habitera dès lors toutes les réalisations ultérieures de Hiroshi Teshigahara où la valeur performative des traces luttera contre l'amnésie de la société japonaise.

Conclusion

33 L'imbrication des œuvres des Teshigahara père et fils donne à voir dans leur conception de l'ikebana des précurseurs de l'installation inscrits dans le postmodernisme. Le recyclage de formes préexistantes empruntées au passé mais avec une distance critique, l'importance de la place singulière du spectateur et le refus de la notion d'auteur pour Hiroshi Teshigahara [28] relèvent de cette approche. Le film de Hiroshi Teshigahara livre, à travers l'installation plurielle d'*Ikebana*, une image qui n'est plus seulement celle du Temps, mais celle des Temps modernes dans leur tension entre le progrès, signe de la modernité occidentale, et son corollaire, les destructions et la mort.

34 Plus largement, ne peut-on pas voir dans l'installation la manifestation de l'essence même de cet art comme la métaphore structurante de la tension entre la vie et la mort ? Inscrite dans l'espace et le temps, ouverte à la rencontre et à la possible construction de soi, la figure emblématique de l'installation interrogerait la fonction de l'art moderne comme anti-destin ainsi

> que l'écrit Malraux dans *La Tête d'Obsidienne* : « L'art est la présence dans la vie de ce qui devrait appartenir à la mort [...]. » (Malraux, 1957, p. 131)

BIBLIOGRAPHIE

Ashton Dore, 1997, *The Delicate Thread Teshigahara's Life in Art*, Tokyo/New York/Londres, Kodansha International.

Bellour Raymond, 1999, *L'Entre-Images 2*, Paris, POL.

Bellour Raymond, 2002, *L'Entre-Image*, Paris, La Différence.

Brenez Nicole, 1998, « Pourquoi faut-il tuer les morts ? », dans J. Aumont (dir.), *L'Invention de la figure humaine*, Paris, Cinémathèque française.

Buber Martin, 1992, *Je et Tu*, préface G. Bachelard, Paris, Aubier, publication originale 1937.

Clément Martine, 1985, *Ikebana*, préface P. Sollers, Paris, Denoël.

Descola Philippe, 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

Fagone Vittorio, 1995, *Hiroshi Teshigahara : Bambù*, Milan, Mazzotta.

Havens Thomas R. H., 2006, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawaï Press.

Jikken Kôbô, 2011, catalogue d'exposition, Betonsalon, Paris, septembre-octobre 2011.

Lucken Michael, 2001, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann.

Lucken Michael, 2008, *1945 Hiroshima. Les images sources*, Paris, Hermann.

Malraux André, 1957, *La Métamorphose des dieux*, Paris, NRF.

Merleau-Ponty Maurice, 1996, « Le Doute de Cézanne », dans *Sens et Non-sens* [1948], Paris, Gallimard.

Mézil Éric, 1999, *« Nul n'est prophète en son pays », le cas de Michel Tapié*, Catalogue *Gutaï*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, mai-juin 1999.

Pacquement Alfred, 1986, « Gutaï : l'extraordinaire intuition », dans *Japon des Avant Gardes 1910-1970*, Paris, Centre Georges Pompidou.

Sô, n° 82, mai-juin 1990, rédacteur Hiroshi Teshigahara.

Sô, n° 97, novembre-décembre 1992, rédacteur Hiroshi Teshigahara.

Sô, n° 104, janvier-février 1994, rédacteur Hiroshi Teshigahara.

Sô, n° 113, juillet-août 1995, rédacteur Hiroshi Teshigahara.

Sô, nº 114, septembre-octobre 1995, rédacteur Hiroshi Teshigahara.

Teshigahara Hiroshi, Ôkôchi Shōji & Yomota Inuhiko, 1989, *Roll-over avant-garde. Entretien avec Teshigahara Hiroshi*, Tokyo, Gakugei Shorin, août 1989 (1re éd.).

NOTES

1 Bénédicte Ramade, « Installation », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

2 *Exposition internationale du surréalisme*, Paris, 1938. Contestation de l'œuvre d'art traditionnelle, le projet d'inscription du surréalisme dans le monde concret, dont témoigne la prolifération des objets, s'exprime aussi par une conquête de l'espace réel. Celle-ci prend la forme d'une mise en scène des expositions qui annonce l'art de l'installation.

3 Le Jikken Kôbô (« L'atelier expérimental »), initié par le poète Takiguchi Shûzo, est un collectif comprenant des plasticiens, photographes, un graveur, un pianiste et un ingénieur, et prônant le décloisonnement des arts. Le 24 novembre 1951, le Jikken Kôbô présente sa première manifestation publique dans les magasins Takashiyama à Nihonbashi (Tokyo) avec la création collective d'un ballet intitulé *La Joie de vivre* à l'occasion de la première rétrospective de Picasso à Tokyo : musique concrète de Takemitsu, costumes et sculptures de Fukushima, lecture de poèmes d'Akiyama, mise en lumière d'Imai. Il s'agissait d'un ensemble interactif où les objets fonctionnaient grâce à la musique et réciproquement. Livret d'exposition *Jikken Kôbô*, Paris, septembre-octobre 2011, p. 4-5.

4 Le mouvement Gutaï (« concret ») est créé en décembre 1954 par le poète et performateur Yoshihara Jiro, désireux d'ouvrir l'art japonais à des techniques qui en révolutionneraient les formes. Il se positionne « en marge de l'art abstrait » — titre d'un essai de Yoshihara, publié en 1953 dans la revue *Bokubi* et consacré à De Kooning, Hartung, Rothko et Jackson Pollock — pour s'ouvrir sur l'extérieur, en opposition avec la démarche centripète de l'abstraction » (*Manifeste de l'art Gutaï*, 1956), « reprendre contact avec le sol » dans un engagement corporel total — Shiraga Kazuo lutte dans la boue —, imposant une « gestualité picturale » qui va beaucoup marquer les artistes de la performance et du happening.
Ses membres présentent des propositions plastiques, des manifestations sur la scène théâtrale — Yoshihara se marie sur scène —, expérimentent des recherches sur la lumière, le son, la musique, le temps et l'espace,

s'intéressent au cinéma et à la projection d'images. Shimamoto Shôzô parle d'une « musique sans cadre, […] sans commencement ni fin […] roulement d'un train, vrombissement d'un avion, bruit d'une explosion », « renaissance sur drame […] ainsi délivré de la littérature ». Il s'agit de peindre avec tout autre moyen que le pinceau, au nom du principe de l'expression libre (qui inspirera à Tinguely — auquel Hiroshi Teshigahara consacrera un court métrage — une machine à peindre), de revendiquer l'emploi de matériaux insolites et de techniques inédites : peindre avec les pieds, un arrosoir, un canon, une bicyclette, ou encore crever des papiers — « au lieu de peindre avec un pinceau, la main de l'artiste [Murakami Saburo] suivie de tout le corps a littéralement transpercé le papier tendu » —, comme le fera quelques années plus tard Rauschenberg traversant le paravent à la feuille d'or offert par Sôfû. Voir Alfred Pacquement, 1986, p. 285-319.

5 Et des nécessités matérielles immédiates. Il avait été chassé par son propre père qui rejetait ses innovations.

6 Il installe en 1951 *Locomotive, Voiture 2* (*Kikansha Kuruma* 2), une composition faite de métal, d'herbes sèches et de chrysanthèmes.

7 « […] *The key non-academic locale for innovations in the most cerebral forms of music composition, oil painting, and film making became the fashionable Sogetsu Art Center.* […] *It was a main site of contestation where competing strands of abstraction and the concrete, of l'art informel and the representational and musique concrète and chance operations of serial music vied for favour in Japan's avant-garde arts community.* » (Thomas R. H. Havens, 2006, introduction p. 7-8)

8 « *I was awakened to the creation of space through ikebana using plants and flowers* […]. *Ikebana is the composing of space through floral materials.* » (Sô, n° 97, novembre-décembre 1992, p. 48)

9 « *With ikebana we change space itself. The air itself changes, carrying with it those different motions which you initiate.* […] *In ikebana space becomes three dimensional,* […] *we not only address the material, the roses, the camelias, we also address the space they fill. An ikebana masterpiece so perfectly fits its space than the viewer will not even notice the kinds of materials* […]. » (Sô, n° 83, juillet-août 1990, p. 75)

10 « *Through these bamboo installations I hope that the visitors will not only see what I have done but feel it as well.* » (Sô, n° 113, juillet-août 1995)

11 « […] *Another thing I like about bamboo is its smell, bamboo can be said to announce itself first to the eyes and then to the nose.* » (Sô, n° 82, mai-juin

1990, p. 75)

12 *Kadensho* (*Mon testament floral*), 1979-1996, Tokyo, Sogetsu Shuppan Inc. Il s'agit de textes brefs de Sofû Teshigahara, commentant ses propres installations et publiés dans le magazine trimestriel de l'École Sôgetsu, *Sô*. Parus dans la rubrique *Bambou sky*, et rédigés en anglais, ils s'adressent à tous les membres de cette école qui compte des adhérents un peu partout dans le monde.

13 Hiroshi Teshigahara, surtout connu comme cinéaste, devient le troisième *iemoto* de la Sôgetsu en 1980, succédant à sa sœur qui a elle-même succédé à son père mort en 1979. Il publie alors régulièrement des bulletins.

14 Comme le montrent les vidéos qui bientôt ne se bornent plus à capturer l'événement mais deviennent partie intégrante des installations. En 1963, la vidéo de l'installation temporaire 6 TV *Dé-coll/age* de Wolf Vostell, à la Galerie Smolin de New York, offre pour la première fois la possibilité de voir plusieurs images évoluer en même temps et dans un même espace. La même année, en Allemagne, l'artiste coréen Nam June Paik (Séoul 1932 - Miami 2006) présente à la Galerie Parnass, lors de *The Exposition of Electronic Music – Electronic Television*, une installation composée de treize téléviseurs posés à même le sol, déréglés par des générateurs de fréquence et ne diffusant que des rayures et des striures.

15 Les innovations pionnières de Hiroshi Teshigahara avec d'immenses installations de bambous renouvellent l'art des jardins, enrichissent la dimension de l'ikebana, élargissent le domaine de l'installation au paysage. Ainsi du tunnel de bambous réalisé dans le cadre de l'exposition *Les Magiciens de la Terre*, Paris, 1989, présentée simultanément au Centre Pompidou et à La Grande Halle de La Villette.

16 À son retour du Japon, Michel Tapié relève que « le sculpteur Teshigahara [Sôfû], qui est en même temps le maître de l'art des Fleurs est l'un des plus puissants créateurs de l'actuelle avant-garde ». (Éric Mézil, 1999, p. 25-41)

17 Il y a là une affinité avec une sorte de panthéisme que l'on trouve dans la première histoire écrite du Japon, le *Kojiki Chronique des choses anciennes* (712), livre canonique de la religion shinto et épopée du Japon qui inspire toujours les Japonais.

18 Les végétaux, périssables par essence, rejoignent la conscience intime que Sôfû avait de l'éphémère, conscience confortée par sa rencontre avec le philosophe Daisetsu Suzuki (1870-1966) dont les nombreux écrits en

japonais et en anglais ont familiarisé le grand public avec le zen aussi bien au Japon qu'à l'étranger.

19 Dore Ashton, 1997, p. 71.

20 « *I remembered fifty years back, when Tokyo was destroyed during* WWII. *Those distant times, when everything was broken, torn and deformed, returned to me in the Italian space* […] *I wanted to fill this silence with life, the green life of living plants.* […] *I began to plan a work which would unfold before the spectator.* […] *In several places in the room I have hung calligraphy, along with pieces of burned wood. These are to bridge the dissonance between the stone of the ruined room and the vitality of the vegetation.* » (Sô, n° 114, septembre-octobre 1995, p. 40)
« *Deafening ovation given by a milling crowd of Italian guests at the opening. It was touched off when by means of a huge writing brush, Mr Teshigahara did an ideogram accordingly heroic in size, meaning "flight".* » Catalogue *Hiroshi Teshigahara*, 1995, p. 27.

21 Hiroshi Teshigahara expérimente également la puissance du lieu lorsqu'il monte le spectacle nô, *Susanô*, à Avignon en 1993 : « *The quarry space—a desolate, rundown pit—calls for the infusion of a new energy which will transform it.* » (Sô, n° 104, janvier-février 1994, p. 40-41) Traduction :
« L'espace de la carrière d'Avignon — un puits désertique et vide — demande qu'on y infuse une nouvelle énergie qui le transformera. »

22 Hiroshi Teshigahara est connu comme cinéaste (*La Femme des sables* a remporté le Prix spécial du jury au Festival de Cannes en 1964), comme maître de l'École d'arrangement floral Sôgetsu et pour ses nombreuses autres activités artistiques, décor, calligraphie, céramique, installations (Paris, 1989), jardins, papier washi, opéra, nô. Mais avant 1956 il n'a réalisé qu'un court métrage avec des amis sur le « fou de peinture »
Hokusai (*Hokusai*, 1954).

23 Voir la note 12. La pensée de l'ancien Japon rejoint les travaux actuels de l'anthropologue Philippe Descola sur la relation entre humain et non-humain (2005).

24 Voir Bernard Stiegler qui pense les lieux et les liens : <http://arsindustrialis.org/bibliographiebiographie>.

25 En 1956 il était encore difficile de montrer des images de Hiroshima.

26 « Le regard sur la destruction est lié à des motifs adjacents comme la trouée ou la percée et constitue avec eux un réseau symbolique. […]. L'être humain se découvre en creux dans le vide opéré par les bombes, le trou

devient son essence. Les trous physiques opérés à grande échelle dans le tissu urbain entrent ici en résonance avec d'autres ensembles dialectiques, la vie et la mort, la masculinité et la féminité métaphore du trou. […] Dans le Japon de la défaite, le vide n'est pas seulement physique et matériel, c'est aussi un motif psychologique et éthique. Quel que soit le sujet dont on parle on peut toujours construire la réalité en cours comme une trouée dans une matérialité préexistante, comme une négativité dans une positivité, ou vice-versa et chacune réactive les précédentes sans nécessaire cohérence sémantique au niveau de l'ensemble. » (Michael Lucken, 2008, p. 143-144)

27 J'emprunte ce concept à Raymond Bellour (1999 et 2002), mais en insistant sur le fait que c'est là que se concentre l'essentiel des effets induits par l'installation comme « lieu-liens ».

28 Hiroshi Teshigahara consacre un chapitre à cette question pour ne retenir la qualité d'auteur — « Problème de signature » — qu'au metteur en scène d'un film. Hiroshi Teshigahara, Shōji Ôkôchi et Inuhiko Yomota, 1989, p. 178-195.

RÉSUMÉS

Français
L'art de la composition florale, l'ikebana, se présente à l'observateur comme une installation éphémère dans un espace d'intenses circulations (déplacements de l'artiste et du public, espace vide circulant entre les fleurs). Il se produit une relation dialogique toujours changeante entre des « Je » et des « Tu » — un « Je » (initialement, l'artiste/le spectateur) et un « Tu » (le spectateur/l'artiste/les fleurs/l'espace) — et la « présence » d'un « entre », un « figural » sans figuration.
Quand le « Je » est le maître Sôfû Teshigahara (1900-1979) et le « Tu » son fils, le cinéaste Hiroshi Teshigahara (1927-2001), l'installation entraîne la réalisation d'un film, *Ikebana* (1956), tributaire des complexités liées à l'outil cinématographique — mouvements de la caméra, zooms. Le film achevé, permanent, est-il alors un « Cela », un objet fini, voire obsolète, ou peut-il rester un « Je » vivant susceptible de solliciter de nouveaux « Tu », dans une expérience de « pure vitalité » (Gilles Deleuze) ?

English
The art of floral composition, the ikebana, presents itself to the observer like an ephemeral installation in a space of intense circulations (displacements of the artist and the public, empty space circulating between the flowers). There is an ever-changing dialogical relationship between "I" and "You"—an "I" (initially, the artist/viewer) and a "You" (the

viewer/artist/flowers/space)—and the “presence” of an “in between”, a “figural” without figuration.
When the “I” is the master Sôfû Teshigahara (1900-1979) and the “You” his son, the filmmaker Hiroshi Teshigahara (1927-2001), the installation involves the making of a film, *Ikebana* (1956), and the complexities related to the cinematographic tool—movements of the camera, zooms. Is the finished, permanent film then a “That”, a finite or even obsolete object, or can it remain a living “I” capable of soliciting new “You” in an experience of “pure vitality” (Gilles Deleuze)?

INDEX

Mots-clés
ikebana, mobilité, Hiroshi Teshigahara, Sôfû Teshigahara, impermanence, Martin Buber

Keywords
ikebana, mobility, Hiroshi Teshigahara, Sôfû Teshigahara, impermanence, Martin Buber

AUTEUR

Jacline Moriceau
Membre de LAngarts
IDREF : https://www.idref.fr/284289825

Facettes

L'Arbre du Bœuf

Mythenmotive in einem pyrenäischen Volksmärchen

L'Arbre du Bœuf. *Motifs mythiques dans un conte folklorique pyrénéen*
L'Arbre du Bœuf. *Myth Motifs in a Pyrenean Folk Tale*

Gerald Unterberger

DOI : 10.35562/iris.1303

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

L'Arbre du Bœuf – Das Märchen
Die Stellung von *L'Arbre du Bœuf* im Märchenkanon
  Pierres Reise
Der Weg zur göttlichen Sonne, die Reise ins segensvolle Lichtreich
L'Arbre du Bœuf – Der Ochsenbaum
  Aus der toten Gottheit wächst ein Baum
  Das Tierhorn als Weltbaum
Die Brücke zur anderen Welt

TEXTE

1 Im Jahr 1950 hat Gaston Maugard ein Märchen aus den französischen Pyrenäen aufgenommen und fünf Jahre später in seinen *Contes des Pyrénées* veröffentlicht: *L'Arbre du Bœuf* (‚Der Ochsenbaum')[1]. Zwar fügt sich die pyrenäische Geschichte generell in den Märchenkomplex von Ein-, Zwei-, Dreiäuglein [ATU 511; AT 511 A: Roter Ochse, 511 A*: Hilfreiche Kuh][2], doch zeigt sich *L'Arbre du Bœuf* mit seiner Motivwahl und Themenabfolge gewissermaßen am Rande dieser Erzählfamilie stehend. Wie der pointierte Titel des pyrenäischen Märchens verrät, spielen darin — sowie verschieden stark gewichtet im ganzen Erzählzyklus von ATU 511 — zwei Gestalten eine zentrale Rolle: *L'Arbre Merveilleux*, der Wunder bietende Baum, und *Le Taureau*, der Hilfe und Weisung leistende Stier.

2 Der Fokus wird in dieser Arbeit darauf gerichtet sein, einige der relevanten Märchenmotive mit Motiven aus Überlieferungen des

weiteren geistesgeschichtlichen Umfeldes zu vergleichen, woraus sich im Hinblick auf deren ideelle Dimensionen tiefere Einblicke ergeben können. Dabei ist freilich schon an dieser Stelle zu erwähnen, dass jene Motive, die zuletzt aus archaischem Glaubensgut stammen, im Rahmen der Literaturgattung Märchen zu Erzählstoffen umgeformt und in einen epischen Kontext eingepasst wurden. Ihre ursprünglich religiös-glaubensweltliche Bedeutung ist dabei weitgehend verloren gegangen.

L'Arbre du Bœuf – Das Märchen

3 Auf einem Hof lebte ein Bauer mit seiner Frau. Sie hatten einen leiblichen Sohn und einen jungen Knecht namens Pierre. Obwohl Pierre an den Mahlzeiten der Bauersleute nicht teilhaben durfte, strotzte er vor Gesundheit und war von blendendem Aussehen. Umso mehr verwunderte es die Gutsbesitzer, dass ihr eigener Sohn trotz aller Zuvorkommnisse immer kränklich war und mager blieb. Die Bauersfrau wollte der Sache auf den Grund gehen. Pierre ging jede Nacht in den Stall zu einem besonderen Ochsen, setzte sich auf seinen Rücken und trank ein wenig Blut aus dem Horn des Tieres, was ihm seine Gesundheit und Kraft verlieh. Die Frau konnte das Geheimnis Pierres lüften und erzählte es ihrem Ehemann. Nun beschloss man, das Tier zu schlachten. Durch wundersame Weise wusste der Ochse jedoch vom Vorhaben der Bauersleute Bescheid und tags darauf floh Pierre rittlings auf seinem Lebensfreund Ochse in den Wald. Einige Tage waren die beiden Unzertrennlichen in Sicherheit, doch schon bald gestand das Tier seinem Protegé, dass es sterben müsse und zum Hof zurückkehren wolle. Dort solle es Pierre nach seinem Tod an einem bestimmten Ort begraben. Auf dem Grab wüchse — so die Prophezeiung des Ochsen — ein besonderer Baum, der zu allen Jahreszeiten Obst trüge: der wundersame „Tausend-Früchte der Schöpfung-Baum". Der Ochse riet dem Jungen weiters, er solle hinsichtlich dieses Wunderbaumes eine Wette mit dem Bauern abschließen, um so seine Frau zu gewinnen. So geschah es denn auch: Der Ochse starb, Pierre begrub ihn im Gehöft und nach zwei Monaten war ein riesiger Baum aus dem Grab des Tieres gewachsen. Der Bauer war ob dieses Wunders sehr verblüfft, und Pierre kündigte seinem Herrn weiters an, dass dieser Baum zu allen Jahreszeiten Früchte tragen werde. Wetten, dass …?

4 Der ungläubige Bauer verlor die Wette und als Pfand seine Frau. Nächtens ging Pierre zum Grab, um sich mit dem Ochsen zu unterhalten. Dieser riet ihm nun, eine Reise zur Sonne zu machen und das Gestirn zu bitten, am nächsten Tag nicht im Osten sondern am westlichen Himmelshorizont aufzugehen.

5 Pierre begann seinen langen Wanderweg [3] und kam zu einer sprechenden Brücke, die ihn bat, bei der Sonne um Rat zu fragen, wie viel Zollgeld sie von Passanten für deren Überquerung verlangen dürfe. Pierre setzte seinen Weg fort und traf die zwei hässlichen Töchter des Teufels. Auch sie erbaten durch die Vermittlung Pierres einen Rat von der Sonne und wollten wissen, wie sie es anstellen sollten, um zu einem Ehemann zu kommen. Pierre ging weiter voran und gelangte endlich zum Palast der Sonne. Der Bursche bat das Gestirn, am Morgen des nächsten Tages anders als gewohnt im Westen zu erscheinen und holte Rat ein, welche Antworten er den Teufelstöchtern und der dämonischen Brücke bei seiner Heimreise geben solle. Die Sonne versprach Pierre, seinem ersten Wunsch zu folgen. Den teuflischen Schwestern gegenüber müsse er sich vorerst stotternd dumm stellen, sodann schnell davonlaufen und ihnen aus sicherer Entfernung hinterherrufen, sie sollen den Erstbesten schnappen und ehelichen, der an diesem Ort vorbeikommt. Auch vor der Brücke solle er den Stotternarren spielen, sie dann schnell überqueren und erst auf der sicheren Uferseite den Ratschlag erteilen, kein Weggeld fordern zu dürfen, sondern einfach alle künftigen Passanten in den Fluss zu werfen. Pierre trat nun den Heimweg an und bestand die gefährlichen Passagen so, wie ihm die Sonne es geraten hatte. Am Grab seines Ochsen wieder angekommen, hielt Pierre dort Nachtwache und das Tier (bzw. der Baum) forderte ihn auf, mit dem Gutsherrn schnell eine neuerliche Wette abzuschließen, auf dass die Sonne morgen Früh nicht im Osten sondern am westlichen Horizont aufgehen werde. Sich seiner Sache sicher und Pierre einen dummen Witzbold scheltend, schlug der Bauer auf die Wette ein und setzte dafür all sein Hab und Gut samt seiner selbst. Und siehe da: Am nächsten Morgen erschien die Sonne tatsächlich im Westen. Erstaunen und Jubel setzten unter den Dorfbewohnern ein und Pierre war der gefeierte Held. Sein ehemaliger Herr hatte die sicher scheinende Wette verloren, musste

nun sein ganzes Gut an Pierre übergeben und sich ihm von diesem Tage an als Knecht verdingen.

Die Stellung von *L'Arbre du Bœuf* im Märchenkanon

6 Paul Delarue und Marie-Louise Tenèze erkennen 28 in Frankreich aufgenommene Varianten zum Typ AT 511[4], während sie *L'Arbre du Bœuf* als einziges französisches Märchen in die Gruppe AT 511 A[5] typisieren, indem sie argumentieren:

> Ce conte-type est caractérisé, tout comme le type 511, par les deux motifs de l'animal nourricier, et de l'arbre merveilleux qui pousse à l'endroit où l'animal (ou une de ses parties) a été enterré. Sa particularité essentielle dans le cycle de *Cendrillon* est d'avoir un héros masculin[6].

7 *L'Arbre du Bœuf* stimmt, abgesehen vom männlichen Geschlecht des Helden, mit der Gruppe AT/U 511/A bis zum Ereignis der Flucht in den Wald grundsätzlich überein[7]. Charakteristische Motive dieses Typs, wie der Ritt durch die drei anderweltlichen Metallwälder aus Kupfer, Silber und Gold sowie der dreimalige Kampf gegen die Bestien, fehlen jedoch im Pyrenäenmärchen. Dumpf klingt zwar auch noch in *L'Arbre du Bœuf* das Motiv vom Ritt in den Wald an, doch schildert das Märchen die eigentliche Jenseitsreise des Helden erst nach dem Tod seines Ochsen, auf dessen Unterweisung hin er alleine über eine Brücke und in die himmlische Sonnenwelt wandert. Vor allem Pierres Rückweg gestaltet sich dabei gefährlich, und die sichere Heimkehr bewältigt er aufgrund der Ratschläge des Sonnengottes. Gerade in dieser letzten Motivabfolge unterscheidet sich *L'Arbre du Bœuf* von typischen Versionen des 511-er Kreises und zeigt dagegen Parallelen zu anderen Märchengruppen:

- Für Versionen des Typs ATU 460 A–B [Die Reise zu Gott/zum Glück/zur Sonne] ist ein Motiv charakteristisch, welches sich just in *L'Arbre du Bœuf* wiederfindet: Gegenstände, Menschen oder Tiere stellen besondere Fragen an den Jenseits-Wanderer. Am Ziel erhält der Reisende von Gott oder der Sonne die Antworten auf seine ihm auferlegten Erkundigungen und gibt sie bei seiner Rückreise den

Fragestellern weiter, wofür er meist reich belohnt wird. Ein wiederkehrender Fragentyp in den Varianten der Gattung 460 ist die Erkundigung des Mädchens, warum es keinen Bräutigam findet — eine Frage, die auch die Teufelstöchter an Pierre auf seinem Weg zur Sonne stellen. Aber noch eine andere Erzählgruppe, die in einzelnen Passagen auch Ähnlichkeiten zu ATU 460 A–B aufweist, scheint auf *L'Arbre du Bœuf* eingewirkt zu haben:

- Der Märchentyp ATU 471 [Brücke zur anderen Welt] hat ebenso die Jenseitsreise eines jungen Burschen zum Thema. Meist von einem heiligen Wesen aufgefordert – in *L'Arbre du Bœuf* ist dies der Ochse –, soll der Bursche in die Anderwelt reisen, um knifflige Rätselfragen zu beantworten, wofür er zuletzt belohnt wird. Namengebend für diesen Märchentyp ist das Motiv der Brücke, die der Bursche nun überquert, um ins Jenseits zu gelangen – auch Pyrenäen-Pierre wandert über die Brücke, wo er dem Frage-Antwort-Spiel ausgesetzt ist. In ATU 471 treten dem Märchenhelden jenseits der Brücke rätselhaft-widersprüchliche Bilder vor Augen: etwa magere Kühe, die auf üppigen Wiesen weiden sowie fette Rinder, die auf dürrer Weide sind; Steine, die sich gegenseitig stoßen; auf- und abfliegende Vögel, usw. Der Wanderer bekommt nun vom jenseitigen Auftraggeber die Erklärungen der geschauten Bilder: Die mageren Rinder auf den fetten Wiesen symbolisieren die reichen, habsüchtigen und trotzdem unzufriedenen Menschen auf Erden, während die gut genährten Tiere auf dem dürren Feld die armen, aber glücklichen Menschen sind, usw. Nachdem der Held alle Antworten erhalten hat, wird er reich belohnt. Das Frage-Antwort-Spiel mit dem Belohnungs-Happy End ist auch für den vorhin genannten Typ 460 charakteristisch und bildet ebenso den glücklichen Ausgang in *L'Arbre du Bœuf*.
  Vor allem mit Bezug auf den Typ 471 und im Weiteren auch hinsichtlich des Pyrenäenmärchens ist nun aber von Interesse, dass sich Motiv-Parallelen im Jenseits- und Seelenwanderungs-Glauben der Osseten im Kaukasus finden. Im früheren Verständnis dieses Volkes mit iranischer Sprache gelangt die Seele des Verstorbenen zu einem Fluss, über den ein Balken führt. Diesseits des Wassers wartet ein Seelenrichter und lässt den Toten erst nach Prüfung seiner Rechtschaffenheit passieren, in welchem Falle der Balken über den Fluss zu einer breiten Brücke wird (ist es die Seele eines Lügners, so wirft ihn der Richter mit einem blutgetränkten Besen in das reißende Wasser). Deutlich liegt hier das Abbild der Činvat-Brücke vor, die in der altiranischen Eschatologie eine

bedeutende Rolle spielt: In den Pahlavi-Texten verbindet sie Dies- mit Jenseits, spannt sich entlang des Weltberges von der Erde zum Himmel und zur Hölle und wird für den Gerechten beim Überschreiten vom Hier ins Dort neun Speerlängen breit, während sie für den Gottlosen schmal ist wie das Blatt eines Rasiermessers (Dēnkard 9, 20, 3; Dādistān ī dēnīg 21, 3). Wenn die Seele des Osseten am anderen Ufer angelangt ist, stößt sie auf zahlreiche Bilder, die ganz ähnlich wie in den Märchenfassungen von ATU 471 verwirrend-gegensätzlicher, aber auch moralisierender und belehrender Art sind. Nachdem die Seele durch diese Aphorismen geläutert wurde, kann sie ins selige Totenreich gelangen [8].

- Der Eingangsteil der 511-er Varianten, und auch hier wieder besonders jener von *L'Arbre du Bœuf*, weist in seiner Motivabfolge eine deutliche Wesensverwandtschaft zu einem noch anderen Märchenkomplex auf: Im Erzählkreis vom hilfreichen Pferd [AT 532~AT/ATU 314: Goldener] besteht eine innig-mystische Beziehung zwischen einem Burschen und seinem Zauberfohlen, das in einigen Versionen auch durch ein Öchslein [!→ 511 A] ersetzt sein kann. Die eifersüchtige Stiefmutter will den Buben und/oder das Tier töten lassen, um unter Vortäuschung einer Krankheit damit zu einer heilenden Medizin in Form eines inneren Organs des Schlachtopfers zu gelangen. Um dem schlimmen Ende zu entkommen, schwingt sich der Held auf den Rücken seines Tiervetters und beide fliehen, indem sie durch die Luft in eine rettende Anderwelt fliegen. Auch im Märchen ATU 450 [Brüderchen und Schwesterchen] fliehen die beiden Kinder vor der bösen Stiefmutter in den Wald, wobei sich der Junge in ein Reh- oder Ziegenböcklein verwandelt. Ein Vorfahre zu diesem Motiv ist in der altgriechischen Erzählung von „Brüderchen" Phríxos und „Schwesterchen" Hélle zu erkennen: Die beiden Kinder werden von der bösen Stiefmutter Ino gehasst; sie will Phríxos töten lassen, woraufhin die leibliche Mutter Nephéle den goldenen Widder zu den Kindern schickt, der sie durch die Lüfte in das rettende Land Kolchis trägt.

8 Die Jenseitsfahrt ist ein Thema, das in mehreren Märchentypen begegnet. Die Art dieser Reise aber — der Held rittlings auf seinem Helfertier, das als Ross oder Rind galoppierend und fliegend in die Anderwelten entführt — verbindet die Versionen der 511-er Märchen mit jenen des Typs vom hilfreichen Pferd. Just mit Bezug auf diese Motivik weist AT/ATU 532/314 darüber hinaus aber auch eine ideelle Nähe zu einem Thema auf, das in einem anderen Märchenkomplex bzw. als Motiv in einer Reihe weiterer Märchen prominent in

Erscheinung tritt: Das alter ego-hafte, symbiotische Verhältnis zwischen dem Helden und seinem Zauberross tritt einerseits in der speziell ungarischen Vorstellung rund um das „Táltos"-Pferd im Rahmen des Märchentyps vom himmelhohen Baum [ATU 317; AT 317, 468] und andrerseits in Gestalt des Glasberg-Reiters in Erscheinung [9]. Auch in diesen Fällen führt der Weg des Helden in jenseitige Gefilde — hier jedoch deutlich vertikal geschildert, entlang einer *Axis Mundi* in Gestalt des Baumes oder Berges in ein Himmelsreich, wofür in den Märchenerzählungen häufig das Bild des goldenen, gläsernen oder kristallenen Schlosses eintritt [auch der Held des Pyrenäenmärchens erreicht nach seiner langen Reise den goldenen Sonnenpalast].

Pierres Reise

9 Im Folgenden werden drei Themenkreise in *L'Arbre du Bœuf* behandelt, die im Ursprung vermutlich aus archaisch Weltbildhaftem bzw. schamanistischem Verständnis stammen und ihren Platz im Märchen vom Ochsenbaum gefunden haben. Diese Elemente korrespondieren mit Märchentypen, deren Einwirkung auf *L'Arbre du Bœuf* zum Teil schon aufgezeigt, hinsichtlich ihres mythologischen Tiefgangs jedoch noch nicht erschöpfend behandelt wurden. Besonders sind hier die beiden Typen ATU 471 [Brücke zur anderen Welt] und ATU 460 A–B [Reise zu Gott/zum Glück/zur Sonne] zu nennen.

10 Der dritte Kreis, dessen Grundthema vermutlich bestimmend für die Formung des pyrenäischen Märchentitels „Ochsenbaum" (*L'Arbre du Bœuf*) gewesen ist, findet motivische Parallelen in den von den Märchenkatalogen unter „Anecdotes and Jokes" gestellten Erzählungen ATU 1889 C, D, E und P, in denen auf dem Kopf eines Hirsches oder aus/auf einem (zusammengenähten) Pferd ein Apfel-, Birken- oder Weidenzweig bis in den Himmel wächst. Ines Köhler hat diese Varianten zu Recht zum Märchenkreis vom himmelhohen Baum gestellt [10], eine in die Märchenwelt transferierte Gestalt der dendromorphen *Axis Mundi* des Mythos. Dieser Weltbaum stellt eine Verbindung zwischen der Erde und dem Himmel dar, entlang derer Auserwählte in die himmlischen Gefilde klettern.

Der Weg zur göttlichen Sonne, die Reise ins segens-volle Lichtreich

11 Das zentrale dramaturgische Element von *L'Arbre du Bœuf* stellt die Sonnenreise des Helden dar. Der Weltenwanderer gelangt zum segensreichen Endziel, zum Sonnenpalast, wo ihm das Gestirn die richtigen Antworten für die zwei Teufelstöchter und die sprechende Brücke gibt, was Pierre die glückliche Rückreise zur Erde sichert. Aber nicht nur das; die Sonne erfüllt dem armen Stallburschen auch seinen sehnlichsten Wunsch: am nächsten Morgen nicht wie üblich im Osten sondern ausnahmsweise einmal im Westen aufzugehen. Das gelungene Abenteuer ist für den Märchenhelden heilbringend, wird ihm zuletzt aus der daraus gewonnenen Wette doch alles irdisches Glück zuteil. Vermutlich liegt dem Motiv von Pierres Lichtreise, das in der vorliegenden Fassung des pyrenäischen Märchens auf einen platten Unterhaltungswert geschrumpft ist, ein tief mythologisches Thema zugrunde. Die Gestirne, und unter ihnen besonders Sonne und Mond, sind oft Bestandteile des Welt- und Schamanenbaums, wo sie sich in seinem Geäst befinden bzw. am Wipfel (~ im obersten Himmel, der höchsten Weltschicht) glühen. Vilmos Diószegi hat diesbezüglich festgestellt:

> Diese Himmelskörper sind Bestandteile der Weltbäume von Völkern des Schamanenglaubens; somit ist diese Weltbaumvorstellung die spezifisch schamanische Variante des aus der Glaubenswelt indoeuropäischer Völker entliehenen Weltbaumes. Der ungarische Weltbaum knüpft eng an diese Vorstellung an, denn Mond und Sonne sind dessen unausbleibliches Zubehör [11].

12 Sonnen- und Mondbäume, an denen Menschen zuweilen hochklettern, erscheinen in Überlieferungen öfters: In einem Märchen der Roma Siebenbürgens waren die Blätter des Sonnenbaums kleine Sterne und die Blüten Sonnen und Monde. Nicht unähnlich zu Pyrenäen-Pierre reist der Held auch hier ins Reich des Sonnenkönigs, um vom riesigen Sonnenbaum ein Reis zu brechen,

das er seinem irdischen König überbringt, der ihm zur Belohnung die Hand seiner Tochter gibt [12].

13 In einem japanischen Märchen wird der heilige Sakaki-Baum zum Träger der „Edelsteine des Himmels“ und eines runden Metallspiegels in Gestalt der Sonnenscheibe [13].

14 Im finnischen Nationalepos *Kalevala* erscheint die „goldbezweigte Nordlandfichte“ als Weltbaum, in deren Wipfel der Mond und das Sternbild des Großen Bären strahlen. Ilmarinen, der Weltenschmied, will den Baum erklimmen und die Gestirne abnehmen [14], wird jedoch vom sprechenden Weltbaum von dieser Hybris abgehalten (10. Gesang).

15 Sonnenträger und Weltbaum war auch der „Stützende Maulbeerbaum“ Fu-sang in der chinesischen Mythologie [15], und das Konzept einer *solis columna* als Weltsäule war innerhalb wie außerhalb der Indogermania verbreitet [16]. Der indische *Rigveda* beschreibt den Sonnengott Sūrya an verschiedenen Stellen als Himmelsstütze (vgl. 4,13,5; 8,72,15; 10,85,1), und im altindischen Ritual war der knaufförmige Aufsatz des Opferpfostens, der Abbild der Himmelsstütze ist, ein Symbol für die Sonne [17].

16 Wenn der Weltbaum Träger der Gestirne ist, wird es auch verständlich, wenn etwa der Schamane bei einigen Altai-Völkern (z. B. den Telëuten) beim Aufstieg in den Himmel dem Mond im sechsten und der Sonne im höchsten, siebten Himmel begegnet [18].

17 Auch wenn der damals 24 Jahre junge Märchenerzähler nicht explizit davon berichtet, so wird der binnen kurzer Zeit in Himmelshöhe sprießende Baum in *L’Arbre du Bœuf* ebenso als Weltbaum mit den Gestirnen darin („*mille fruits de la création*“) zu erkennen sein, den der Held als Aufstiegshilfe zum Sonnengott benutzt. Wie zuvor bereits angedeutet, verbirgt sich hinter der profan gefassten Pointe der irdischen Glücksfindung des Helden durch seine erfolgreiche Lichtreise eine wohl uralte religiöse Anschauung, wonach der Magier, der Scheintote und vielleicht auch die Seele manch Verstorbener ihre heilige Reise in ein lichtes Elysion antreten, um dort die Glückseligkeit zu erfahren. Dabei ist etwa an die Seelenreise des altiranischen Ekstatikers Ardā Wīrāz zu denken, der nach Durchquerung der drei Himmelsschichten (Sternen-, Mond- und

Sonnensphäre) schließlich den letzten Schritt ins elysische Lichtreich macht, um dort alle Wonne zu erleben (Ardā Wīrāz-nāmag).

18 In den vedischen Texten Indiens ist mehrfach vom Weg des Weisen in die strahlende Licht- und Sonnenwelt die Rede; wie etwa in den folgenden Passagen des Atharvaveda beschrieben:

> Von dem Rücken der Erde bin ich zum Luftraum aufgestiegen;
> vom Luftraum bin ich zum Himmel aufgestiegen;
> vom Himmel, vom Rücken des Firmaments
> bin ich zur Sonne, zum Licht gegangen (4,14,2–3).

19 Michael Janda schreibt hinsichtlich des zentralen Begriffs *svargá-* in den besagten Texten:

> Svargá- ist seinem Benennungsmotiv nach also so etwas wie das ‚zur Sonne Gelangen', der ‚Ort, wo man zur Sonne gelangt'. Seine indogermanische Ausgangsform *s}olgÁh$_2$o- ist gleichzeitig die Vorform von ólbos, einem Schlüsselbegriff der frühgriechischen Religionsgeschichte, der jedoch teilweise einer Säkularisierung unterlag: ólbos bedeutet ‚Segen, Fülle, Glück, Wohlstand, Wohlergehen, Gedeihen', die Ableitung ólbios ‚gesegnet, begütert, glücklich'. Die Wandlung der ursprünglichen Bedeutung wird nachvollziehbar, wenn wir an unseren Ausdruck ‚Sonnenseite des Lebens' denken. Neben der säkularen Geltung werden ólbos und ólbios aber auch für die Seligkeit der Verstorbenen und der in Mysterien Eingeweihten gebraucht, wie sich aus berühmten Textstellen ergibt.

20 Im Anschluss an die besagten griechischen Textstellen folgert Janda:

> Es ist die etymologische Gleichung der beiden Lexeme ólbos und svargá- (beide aus *s}olgÁh$_2$o-), die den einen ‚Weg zur Sonne' für die Religion der Indogermanen garantiert [19].

21 Herman Lommel hat anhand zweier altindischer Rituale den symbolischen Aufstieg entlang der Weltsäule bis zum heiligen Licht beschrieben. In beiden Fällen wird im Rahmen der Zeremonie sorgsam ein Baum auserwählt, der nach genauen Vorschriften zugehauen und aufgestellt wird und der den heiligen Aśvattha-Welt- und Lebensbaum (*Ficus religiosa*) symbolisiert. Dieser Pfosten hatte

traditionell einen knopfförmigen Aufsatz, den die Ritualteilnehmer als solares Symbol erkannten. Beim Errichten des Opferpfeilers wurde gesungen:

> Wir wünschen in den Himmel zu kommen, zur Sonne zu gelangen.

22 Dieser Vers bezieht sich auf die im *Rigveda* erwähnte „Kosmogonie der drei Schritte“ ViSnus (1,22,17–21; 1,154). Der Gott gab durch seinen dreischrittigen Weg nach oben dem Kosmos seine dreifaltige Gestalt; seine dritte, oberste Fußspur ist die Sonne, wohin man gelangen möchte: in ViSnus Reich.

23 Das zweite Beispiel bezieht sich auf das sog. Vājapeya-Ritual, das ein König oder Brahmane abhielt, um zu höchsten Würden zu gelangen. In der Maitrāya›ī Saµhitā (1,11,3; 1,11,8) wird der Verlauf dieser vedischen Zeremonie geschildert. Wenn der König mit seiner Frau entlang einer Leiter den Opferpfosten Yūpāroha›a, Abbild des Aśvattha-Weltbaumes, besteigt, spricht er dreimal zu seiner Gattin:

> Zur Sonne/zum lichten Himmel wollen wir beide aufsteigen, komm [20].

24 An der Spitze dieser Weltsäule *en miniature* befand sich ein radförmiges Backwerk oder ein rundliches Gefäß (erneut ein Sonnensymbol), das der Ersteiger berührte und dabei sprach:

> Wir haben den Himmel erreicht, wir sind unsterblich geworden [21].

25 Eine tiefe Verwandtschaft zu diesem altindischen Ritual des königlichen Ehepaares ist womöglich noch ansatzweise im norwegischen „Klotztanz“ (*stabbdansen*) zu erkennen, der aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist. Dabei musste das Brautpaar am dritten Tag des Hochzeitsfestes einen großen Fichtenstumpf besteigen, darauf einander zutrinken und den Klotz danach dreimal umtanzen [22].

26 Ein Reflex dieses ursprünglich heiligen Aufstiegs entlang des Weltbaumes ist vermutlich auch in dem alten Brauch zu sehen, wo Burschen den Maibaum erklimmen mussten, um in schwindelnder Höhe einen Gegenstand für das geliebte Mädchen zu erhaschen.

L'Arbre du Bœuf – Der Ochsenbaum

27 Das titelgebende Motiv des Pyrenäenmärchens ist der Baum, der auf dem Grab des Ochsen bzw. auf oder aus dem Körper des Tieres erwächst. Mit Bezug darauf ist dieser Baum auch als integraler Bestandteil des Ochsen oder eine Art umgewandelte Lebensgestalt des Tieres anzusehen [23]. Allein das macht das Gewächs schon besonders, doch ist *l'arbre du bœuf* auch mit Eigenschaften ausgestattet, die ihn in die mythische Sphäre der Welt- und Lebensbäume stellt. Er wächst in kürzester Zeit riesig, trägt „*tous les fruits de la création*", wohl eine Metapher für die Gestirne, und ist „*l'arbre aux mille fruits*" zu allen Jahreszeiten.

28 Einige Fassungen aus dem Märchenkreis ATU 1889 (D, E, P) berichten von einem Pferd, aus dem ebenso ein Himmelsbaum wächst. Das Tier hat sich in Teile aufgespalten und der Besitzer näht es wieder zusammen oder bindet es mit Weidenruten, aus denen nun der Weltbaum wächst, an dem der Reiter in den Himmel klettert. Damit liegt man im nächsten Dunstkreis des Ochsenbaum-Motivs sowie des Themas vom himmelhohen Baum in ATU 317, an dem der Held in die Oberwelt aufsteigt.

29 Mit Bezug darauf, dass es sich in *L'Arbre du Bœuf* um einen Grabbaum handelt, der auf dem besonderen Nährboden des toten/(geopferten) Rindes wächst, ist auch an den aus dem Körper oder Teilen des Körpers bzw. auf dem Grab wachsenden Baum der Märchentypen ATU 510–511 zu denken, was die sinntiefe Komposition „Baum auf dem Grabhügel" evoziert. Dies vielleicht sogar deshalb noch umso mehr, weil auch der Grabbaum in verschiedenen *Cinderella*-Versionen mit seinen drei Weltgeweben — in episch geformter Weise: dem Silber-, Gold- und Sternenkleid — deutliche Reminiszenzen an den Weltbaum mit seinen drei Schichten hat, welche in den Fassungen des Ein-, Zwei-, Dreiäuglein-Kreises als die drei Metallhaine in Erscheinung treten: Hier sind es die Kupfer-, Silber- und Goldwälder, die in der ungarischen Fassung des Weltbaum-Märchens *Die Pappel, die in den Himmel reicht* [ATU 317] vertikal entlang des himmelhohen Baumes geschichtet liegen [24].

30 Das Motiv der Grabpflanze ist auch in Sagen und christlichen Legenden relativ weit verbreitet [25]: Als Zeichen von Erwähltheit wächst aus dem Leib, Mund oder Herz des verstorbenen Heiligen oder reuigen Sünders eine bestimmte Blume (eine rote Rose oder weiße Lilie). Es handelt sich bei diesen Pflanzen aber um reine Symbole der Sühne, Unschuld oder Heiligkeit der betreffenden Person, ohne dass den Gewächsen eine weitere Bedeutung oder Funktion zukäme. Insofern könnte man auch geneigt sein, dieses Grabpflanzen-Motiv vom Ochsenbaum zu trennen und keinerlei genuine Verwandtschaft erkennen zu wollen. Wenn aber, so wie Gertraud Meinel mit Bezug auf die Grabpflanzen-Motivik meint, viele diesbezügliche Erzählungen ihr Vorbild in der Kreuzholz-Legende haben [26], so wäre — eine wenngleich gewiss nicht direkte, sondern vielmehr weit entfernte — ideelle Verwandtschaft zum Ochsenbaum-Motiv anzunehmen. Die aus dem Mund des Heiligen wachsende Blütenpflanze christlicher Legendenart hätte in diesem Falle nämlich jenen Weltbaum zum Vorbild, dessen Samen oder Zweig Seth in den Mund seines Vaters Adam pflanzte, woraus der dreifaltige Weltbaum/das Kreuzholz aus bzw. auf dem Haupte Adams wuchs [27]. Dieses Kreuzholz-/Golgotha-Motiv wiederum ist hoch archaisch und hat einen religionshistorisch weit zurückliegenden Ursprung.

Aus der toten Gottheit wächst ein Baum

31 Ein sehr alter, vermutlich im indoeuropäischen Kulturbereich zu verortender Schöpfungsmythos kennt eine Urgottheit, die geopfert wird und aus deren Körperteilen die Bausteine einer neuen, den Menschen lebenswerten Welt werden (Erde, Gewässer, Pflanzen, Himmel, Gestirne usw.). Aus diesem Weltgott kann auch der Himmelsbaum wachsen oder er kann in seiner Gesamtheit das Gerüst des Universums bilden, etwa nach dem Muster: Kopf/Hirnschale = Himmel, Wirbelsäule = *Axis Mundi*, Gesäß oder Füße = Erde). Die bekannte indoeuropäische Trias dieser Weltgötter: altnordisch Ymir : vedisch Yama : iranisch Yima, wird durch eine Reihe anderer Göttergestalten mit ähnlichem Charakter ergänzt. So kennen die indischen Veden vor allem Prajāpati (‚Herr der Geschöpfe') und PuruSa (‚Mensch') als kosmische Gestalten, mit deren

Körperteilen nach der rituellen Opferung das Universum gebaut wurde (siehe dazu etwa das *Lied von PuruSa* in *Rigveda* 10,90). PuruSa verkörpert darüber hinaus den durch das Weltall ragenden Weltbaum in persona (*Śvetāśvatara-UpaniSad* 3,9). Er wird auch mit (drei) nach oben gen Himmel gewandten Füßen bzw. Wurzeln beschrieben und stellt damit auch die inverse *Axis Mundi* in anthropomorpher wie dendromorpher Gestalt dar (*Rigveda* 10,72,3; 10,90,4a; *Maitrāyaīya-UpaniSad* 6,4)[28].

32 Mit Bezug auf die indoeuropäischen Weltmensch- und Weltbaum-Gestalten schreibt Michael Janda:

> Wenn man in Indien den Indra-Baum aufstellt, ‚stellt man Indra auf'. Im geopferten PuruSa und später in Buddha nimmt die Weltsäule ebenfalls anthropomorphe Züge an. Im Fall Odins hört man nichts von einer Identität mit dem Baum. Odin findet zusammen mit seinen Brüdern oder anderen Begleitern am Strand zwei Baumstämme, aus denen sie die ersten Menschen machen: Es ist kaum ein Zufall, daß der erste Mann Askr ‚Esche' heißt. Der mit dem Weltbaum identische Mensch ‚Esche' steht neben Odin wie der ‚Mensch' PuruSa neben Indra[29].

33 Die iranische Überlieferung kennt Gayōmart, den ‚sterblichen Urmenschen', und seinen alter ego-haften Rindergefährten Ēwagdāt, das ‚alleingeschaffene Rind'. Beide gehören zu den primordialen Schöpfungen des Gottes Ōhrmazd, der sie in die Mitte der Erde stellte. Ihr Leben verlief parallel und sie regierten einen Äon lang, bis sie von Ahriman getötet wurden. Aus dem Körper des heiligen Rindes erwuchsen aufgrund seiner „Pflanzennatur", wie es im Großen Bundahišn heißt, die Getreidearten und Medizinpflanzen; aus seinem im Mond geläuterten Samen entstand das erste Rinderpaar (Stier und Kuh), die Vorfahren aller weiteren Tierrassen. Der Samen des getöteten Gayōmart fiel in die Erde, wurde von der Sonne geläutert, woraus die Reivas-Staude spross, deren Stamm zum ersten Menschenpaar Mašīa (♂) und Mašīānag (♀) wurde[30].

34 Urmensch wie Urrind stellen in diesem indoeuropäischen Mythos die Quelle für alles Vegetabilische dar; aus ihnen wachsen sowohl Nutzpflanzen als auch ein oder mehrere Weltenbäume. Ableger dieses Schöpfungsmythos sind vermutlich in der europäischen

Zaubermärchenlandschaft weitergediehen und haben sich wohl auch im Ochsenbaum-Motiv des pyrenäischen Märchens manifestiert.

35 Der angesprochene indoeuropäische Mythos findet sich verschieden gestaltet auch im insular-südostasiatischen Raum, wohin er entweder über eine nördliche Route entlang der asiatischen Steppen oder via Südasien gelangte: Aus dem Norden der Insel Nias ist ein Schöpfungsgedicht überliefert, worin von einem göttlichen Wesen namens Tuha Sihei die Rede ist, dem nach seinem Tod drei Bäume aus dem Körper wuchsen: der Feuer- und Rauchbaum aus seinem Mund, der Goldbaum aus dem Kehlkopf und aus seinem Herz der Baum Tora'a, von dem die Menschen kamen [31] [vgl. die drei Bäume bzw. den dreifaltigen Baum aus dem Körper Adams in der christlichen Legendenbildung sowie das Motiv der „Menschen-welt-bäume" im indoeuropäischen Mythenkontext].

36 In der Mythologie der Dayak Nord-Borneos spielt der Weltriese Gua eine bedeutende Rolle: Als er beerdigt wurde, trat aus seinem gespaltenen Kopf ein Bananenschößling heraus, der binnen kurzem zu einem riesigen Weltenbaum wuchs [32].

Das Tierhorn als Weltbaum

37 Auch wenn das Horn des Ochsen in *L'Arbre du Bœuf* nicht zum Weltbaum wurde, so soll dieses interessante Motiv deshalb hier noch etwas näher besprochen werden, weil es in einer ideell verwandten Form auch im Rahmen des Märchentyps AT/U 511/A erscheint, wonach aus der Hornsubstanz des geschlachteten Rindes ein Lebens- bzw. Weltbaum wächst, wie dies etwa im Märchen vom Erdkühlein schön vorgeführt wird, wo aus dem in den Boden gepflanzten Schwanz, Huf und Horn des Opferrindes der herrliche Baum mit den schönsten Äpfeln sprießt, die sommers wie winters in den Zweigen hängen.

38 Das archaische Motiv des kosmischen Tieres, dessen Gehörn in den Himmel reicht und die Weltsäule darstellt, findet sich vereinzelt in verschiedenen Märchen eingesprengt, die sich mehr oder weniger in die Gesellschaft von *L'Arbre du Bœuf* stellen. Das aus dem Kreis Paderborn stammende Grimm-Märchen KHM 112 [*Der Dreschflegel vom Himmel*] lässt das Motiv vom Ochsenweltbaum etwa noch

insofern anklingen, als darin die Hörner von Pflugochsen auf einmal so weit in den Himmel wuchsen, dass der Bauer die Tiere schlachten ließ. Was unter dem Auspiz der Weltbaum-Motivik nun eigentlich nahe läge, dass aus einem der toten Ochsen der himmelhohe Baum erspriеßt oder dass der Himmelskletterer eins der Hörner als Aufstiegshilfe benutzt, wird in eine andere, motivisch aber verwandte Episode geleitet, die dem „Beanstalk to Heaven"-Motiv [ATU 328 A; 804 A] nahe steht: Aus einem Sack Rübsamen, der für den Metzger bestimmt war, ging ein Korn verloren, aus dem in kürzester Zeit der himmelhohe Baum wuchs, an dem der Bauer jetzt emporklomm. Im Himmel angekommen, bemerkte er, dass der Baum zu wackeln begann, weil ihn auf der Erde jemand fällen wollte. Der Bauer fiel auf Erden durch den heftigen Aufprall in ein tiefes Loch, woraus er sich mit der Hacke und dem Dreschflegel, die er vom Himmel mitnahm, wieder an die Oberfläche schlug.

39 Der Weltbaum hat in diesem Grimm-Märchen ähnlich wie in *L'Arbre du Bœuf* einen Bezug zum Rind. Heißt es doch, dass den beiden Ochsen himmelhohe Hörner gewachsen sind, auf dass sie der Bauer schlachten ließ [vgl. das Motiv der Opferung des (heiligen) Rindes — in *L'Arbre du Bœuf* wächst aus bzw. auf dem toten Ochsen der Wunderbaum]. Auch wenn im Grimm-Märchen das anschließende Wachsen des Weltbaumes unter dem Einfluss eines anderen Märchenmotivs erzählt wird, bleibt es doch im Geschehenskreis rund um die Ochsenschlachtung. In einer ursprünglicheren Version ist eins dieser himmelhohen Hörner, deren weiterer Verbleib in der westfälischen Fassung keine Erwähnung mehr findet, vermutlich zum Weltbaum geworden, an dem der Bauer in den Himmel steigt — ähnlich wie Pierre aus den Pyrenäen seine Sonnenreise wohl entlang des *L'Arbre du Bœuf* unternimmt.

40 In einer georgischen Variante des Märchentyps 460 A–B, welcher, wie schon festgehalten wurde, auf *L'Arbre du Bœuf* eingewirkt hat, erscheint ebenso das Motiv der Weltbaum-Hörner, die hier jedoch einem Hirsch gehören. In dieser Erzählung ist es ausnahmsweise ein Mädchen, das die Reise ins Reich der Sonne unternimmt. Wie Pyrenäen-Pierre begegnen auf dem Weg auch ihr drei heiratsfähige Frauen, die wissen wollen, was zu tun sei, um einen Ehemann zu finden. Später trifft das Mädchen auf einen Hirsch, dessen Riesengeweih bis in den Himmel ragt. Das Tier neigt den Kopf und

wirft die Wanderin mit seiner Geweihstange in den Himmel, zur Mutter der Sonne [33].

41 Eine gewisse Affinität der Erzählstoffe in diesem georgischen Märchen und *L'Arbre du Bœuf* ist unverkennbar, was auch eine inhaltliche Nähe zwischen dem Ochsenbaum und den himmelhohen Geweihstangen nahelegt. Apropos: Auch die Orotschonen, eine kleine Ethnie mit mandschu-tungusischer Sprache im äußersten Nordosten der Inneren Mongolei, kennen das kosmische Hirschgeweih, an dem der Aufstieg in den Himmel möglich ist, in mehreren Erzählungen [34]: In einer ätiologischen Landschaftssage wird erzählt, wie ein Mann auf dem Geweih des göttlichen Hirsches, welches „aufrecht die neun Himmel trug", zum Himmelspalast kletterte, wo er um Regen flehen wollte. Knapp vor dem Ziel brach die Geweihstange, die samt dem Jungen in die Tiefe stürzte und dabei viele Gräben und tiefe Löcher aufriss, die zu Schluchten und Flussläufen wurden [35] [vgl. im Grimm'schen *Dreschflegel*-Märchen den Sturz des Bauern vom fallenden Weltbaum, der am Boden ein tiefes Loch aufreißt]. Das Motiv der Regenbitte weist auf die Handlung eines Schamanen, zumal dieser im Dienste der Gemeinschaft auch als Wolkenschieber und Regenmacher fungieren kann. Ein wenig erinnert diese wettermagische Handlung aber auch an Pierres Sonnendressur in *L'Arbre du Bœuf*, wenngleich der pyrenäische Stallbursche keine atmosphärischen Umstände manipuliert, sondern sich solare Gegebenheiten gefügig macht.

42 Im *Lied vom Hirsch*, einem orotschonischen Morsukun-Text, wird vom kosmischen Riesenhirsch mit seinem siebenendigen Geweih erzählt, das bis in den Himmel reicht. Sein von ihm vorerst unerkanntes Hirsch-Söhnchen erklomm trotz Warnung vor dem scheiternden Stürzen, so wie es vor ihm schon vielen ergangen wäre, die Geweihsprossen und gelangte in die höchste Sphäre [36].

43 Der Hirsch mit dem kosmischen Geweih war auch im ungarischen Volksglauben verhaftet, wo er als *Csodafiuszarvas* ‚Hirsch mit dem wundersamen Kopf' als Regős-Sänger auftrat. Die Regős waren in Westungarn und im Szeklerland als Zaubersänger bekannt, wo sie, meist als Stier und Hirsch verkleidet, ab dem 26. Dezember von Haus zu Haus zogen und ihre Lieder und Reime vortrugen, die Bruchstücke archaischer Mythen und Glaubensvorstellungen enthielten. Aus dem

Ort Dozmat sind alte Texte überliefert, in denen der Wunderhirsch spricht:

> Ich habe ein Geweih, hab' tausend Hörner;
> hunderttausend Lichter sind auf meinem Geweih:
> sie leuchten, ohne entzündete zu werden,
> verlöschen, ohne gelöscht zu werden [37].

44 Im Rahmen dessen ist noch einmal an den Märchentyp ATU 1889 in seiner Subklasse C [Fruchtbaum, der aus/auf dem Kopf eines Hirsches wächst] zu denken: Ein Jäger benutzt einen Kirschkern, um auf einen Hirsch zu schießen. Als er das Tier später wiedersieht, ist diesem ein Kirschbaum auf seinem Kopf zwischen den Geweihstangen gewachsen. Diese Münchhausiade hat einen durchaus tieferen Kern, aus dem freilich nicht immer ein Kirschbaum wächst. Denn das „dritte Baum-Horn" erscheint in bildlichen wie mythischen Überlieferungen und bäuerlichen Brauchtümern mehrfach. Selbst die christliche Legende hat sich dieses Motivs in Gestalt des Eustachius-Hirsches angenommen, der ein langstieliges Kreuz zwischen seinen Stangen trägt, das gerne strahlend oder flammend in *solis columna*-Manier oder auch als Baumkreuz dargestellt wurde — recht unzweifelhaft ein Reflex des mythischen Welt- und Lebensbaumes [38].

45 Wir sehen hier einem tief mythologischen Thema entgegen, das ein Tier zum kosmischen Gegenstand macht. Es beruht ursprünglich wohl auf der Vorstellung, dass die Erde der Körper eines Tieres ist und dessen Hörner bzw. ein besonderes, drittes Horn die *Axis Mundi* darstellt. Dieses dritte Horn/*Axis Mundi* kann auf dem Tier unterschiedliche Gestalten annehmen: dendromorph als Baumhorn, als Pfeiler oder sogar als Berg, wie ein Beleg aus der türkischen Mythologie zeigt: Hier ist es der legendäre „gelbe Stier", der mit seinen 70.000 Füßen ein kosmisches Ausmaß besitzt und mit seinen Hörnern die Erde trägt. Der Weltberg *Karn ül-Bakar* heißt ‚Stierberg', was sich wahrscheinlich auf die Hörner oder ein besonderes (drittes) Horn des gelben Riesenstieres bezieht [39]. Ähnlich mag es sich mit dem altiranischen Gōkirn-Baum (< avest. Gao-kərəna) verhalten, der mitten im Weltozean stehend geschildert und auch mit dem heiligen Unsterblichkeitskraut Haoma identifiziert wird. Sofern das Wort *Gao-kərəna* mit ‚Ochsenhorn' richtig übersetzt ist [40], verhielte sich dies

insofern mit der auch im iranischen Umfeld weit verbreiteten Vorstellung des im Urmeer stehenden und Welt tragenden Riesenstiers füglich [41], als man sich den Gōkirn-Welt- und Lebensbaum in Form jenes Stierhorns vorzustellen hätte, das die Erde trägt. Die Figur des Stieres als Erd- oder Weltträger war auch mehreren südslawischen Völkern, den Albanern und einigen finno-ugrischen Ethnien eigen. Dieser Stier befindet sich immer in unterirdischen Gefilden und balanciert die Erdkalotte oder das kosmische Gerüst entweder auf den Hörnern oder auf Säulen, die er auf seinem Kopf oder Nacken trägt [42].

46 Einer von vielen Abkömmlingen dieser Mythenvorbilder mag auch im begrabenen bzw. unterirdischen Rind des Märchens zu erkennen sein, aus dessen Grab/Grabhügel bzw. Körper ein himmelhoher Baum wächst, der mit Qualitäten des mythischen Lebens- und Weltbaumes ausgestattet ist: *L'Arbre du Bœuf*.

Die Brücke zur anderen Welt

47 Das Motiv der Brücke tritt in *L'Arbre du Bœuf* im Rahmen der Sonnenreise Pierres deutlich in Erscheinung. Es wurde schon zuvor erwogen, dass der Typ ATU 471 [Brücke zur anderen Welt], welcher seinerseits — wie es Günter Petschel formuliert — „[...] auffällige Parallelen zu schamanistischen Jenseitsreisen aufweist" [43], auf *L'Arbre du Bœuf* eingewirkt hat. Damit will aber nicht gesagt werden, dass das Brücken-Motiv in *L'Arbre du Bœuf* unmittelbar auf ein schamanistisches Element zurückführen muss. Denn es ist klar, dass die Symbolik der Jenseits- oder Seelenbrücke über die schamanistische Ideologie und Mythologie hinausgeht.

48 *Brücke* ist ein altes germanisches Wort (*brugjō<*b^h®w-) mit der primären Bedeutung ‚Stamm/Balken/Bohle/Prügel/Holzscheit'. Mit diesem Begriff wurde ursprünglich ein primitives Werk aus einem oder mehreren Baumstämmen über ein schmales Fließgewässer oder eine Wegbefestigung über ein Gelände bezeichnet, das keinen festen Untergrund besitzt. Das Wort Brücke gehört ursprünglich also zum Wortschatz des allgemeinen Wegbaus und ist erst sekundär nur für jene Sonderfälle einer Wegerrichtung verwendet worden, welche kompliziertere Bauwerke bezeichnen, die Flüsse oder Schluchten überspannen [44]. In diesem Sinne ist die ursprüngliche

Bedeutung des Begriffes sehr weitgreifend, und auch im heutigen Sprachschatz wird das Wort Brücke in vielen verschiedenen Wort- und Sinnzusammenhängen verwendet. Übrig bleibt wohl in allem die Bedeutung des „Verbindenden" — in die Welt des Mythos oder Märchens transferiert: eine Verbindung zwischen dem Hier und dem Dort, dem Diesseits und dem Jenseits. Vor allem mit Bezug auf Mythos, Sage und Märchen muss hinsichtlich des heutigen Begriffsverständnisses aber bedacht werden, dass das Wort *Brücke* nicht allein im bautümlichen Sinn verstanden werden darf, welcher zudem suggeriert, dass Brücken ausschließlich horizontal gelagert zu denken seien. Denn das glaubensweltliche Jenseits befindet sich oft ober- oder unterhalb der Erdenwelt, weshalb jene mythischen Verbindungen vertikale Übergangshilfen sein müssen. Die Möglichkeiten sind vielzählig; neben den bekannten *Axis Mundi*-Gestalten: Baum, Berg, Säule, Pfeiler, Turm, können auch das Seil, eine Leiter oder Treppe Brückenfunktion haben. Selbst der Regenbogen kann als schräg aufwärts führende Brücke geschaut werden — so etwa die altnordische Bilröst/Bifröst, die von den Göttern kunstvoll erbaute Brücke, die von der Erde in den Himmel reicht und bei Himinbjörg endet.

49 Aber natürlich kann die Brücke auch horizontal gedacht werden; gleich wie das Jenseits auf der gleichen Ebene zum Diesseits liegen kann und auch der Weg dorthin ein flacher ist. Das griechische Elysion liegt zumindest seit Homer [45] nicht im Oben oder Unten sondern in den äußersten Gestaden der Welt, am Rande des Okeanos (*Odyssee* 4,563 ff.). In der älteren Version der Argonauten-Sage rudert Iason mit seinen Mannen auf ‚der Schnellen' Argo durch die todbringenden Klappfelsen (Symplegaden) in das an den Ufern des Okeanos gelegene Jenseits-Land Aiaía. Es war das mythische Land des Sonnengottes Hélios/Aiétes, „in dem die Sonnenstrahlen schliefen und wieder erwachten" [46].

50 So gedacht, könnte man auch die Sonnenreise Pierres in *L'Arbre du Bœuf* entlang einer flachen Bahn verstehen; ein Stück weit vielleicht auf der Brücke zwischen dem Hier und Dort, wenngleich davon nichts Genaueres zu erfahren ist. Das pyrenäische Märchen beschreibt lediglich zwei Eigenschaften der Brücke: Sie kann erstens sprechen, was wohl die Interpretation zulässt, dass sie von einem Dämon besetzt oder beseelt ist [47]. Zweitens wird ihre Überschreitung

insofern als schwierig oder gefahrvoll geschildert, als sie ihre Querenden abzuwerfen trachtet. Entfernt klingt hier noch das Charakteristikum jener Gefahren- und Scheidebrücken an, die nur den begabten Schamanen bzw. die guten Seelen der Verstorbenen auf ihrer Reise in die jenseitige Welt schadlos passieren lassen, während sie die Bösen in den düsteren Abgrund schleudern. Im Jenseitsglauben der Osseten, der sich überdies stark mit Motiven aus dem Märchentyp 471 gedeckt hat, werden die Seelen eben an einer solchen Brücke geschieden: Der Richter lässt die Gerechten passieren und für sie die Brücke breit werden, während er die Lügner mit dem Blutbesen in den Fluss stößt. Die iranisch-sprachigen Osseten haben hier Vorstellungen der Činvat-Brücke ihrer alten Mutterkultur rezipiert.

51 Schon in der altindischen Literatur erscheint die Idee der schwierigen, weil sehr schmalen (Brücken-) Passage, die zuletzt jedoch zum Heil führt. Im *Sāmaveda* etwa heißt es:

> Über die Brücke streben wir, die schwer zugängliche des Heils[48].

52 Und in der *Kaṭha-UpaniSad* 3,14 steht:

> Schwierig ist der Weg über die dünne Klinge des Rasiermessers,
> sagen die Dichter,
> und meinen die Schwierigkeit des Weges, der zur höchsten Erkenntnis führt.

53 Mit hoher Wahrscheinlichkeit haben arabische Schriftsteller und Mystiker die Vorstellungen um die Činvat-Brücke auch in die muslimische Welt gebracht, wo diese Seelenbrücke aS-Sirāṭ heißt. Sie ist schmäler wie ein Haar, schneidend scharf, rutschig und mit dornigen Sträuchern besetzt. Die Brücke verbindet die Erde mit dem himmlischen Paradies. Engel geleiten die Frommen sicher und stoßen die Sünder in den Abgrund[49].

54 Das alte mythische Bild von der schmalen Brücke, deren Überquerung sehr gefährlich ist und die das Diesseits mit dem Jenseits verbindet, ist auch in die europäisch-christliche Jenseitsvorstellung eingeschmolzen worden, wo es ab dem 6. Jahrhundert in der Visionsliteratur aufscheint. In Gregor von Tours

Historien wird eine schmale Brücke geschildert, die über den Feuerfluss führt, in den hinein schon viele Menschen gestürzt wurden (4,34). Ähnlich berichtete Papst Gregor I. von einer Brücke, die über einen von Dämonen besiedelten Fluss führt (Dialoge 4,36) — eine Schilderung, die auf die *Visio Pauli* einwirkte, wo von der haardünnen Brücke die Rede ist, die über einen Fluss mit diabolischen Bestien hochbogig spannt. Sehr ähnlich der persischen Činvat bietet die irische Tradition im *Fis Adamnáin* (9./10 Jahrhundert) eine Brücke, die sich entsprechend des moralischen Status ihrer Passanten entweder erweitert oder verengt. Für die *mali valde* wird die Brücke so schmal, dass diese in die feurigen Rachen der darunter lauernden Schlangen stürzen müssen. Diese motivische Quintessenz hat in der bekanntesten und am weitesten verbreiteten Vision des Mittelalters, der *Visio Tnugdali* (1148), Eingang gefunden: Der irische Ritter Tundal unternahm in seiner Vision eine Reise durch die Unterwelt, in der er von einem Engel geleitet wurde. Dort waren zwei Brücken, von denen eine nur eine Hand breit war, aber sehr lang über einen unwirtlichen Sumpf mit wildem Getier führte. Die Balken der Brücke waren mit spitzen Eisennägeln gespickt, die die Füße aller Querenden durchbohrten. Die Seelen der Sünder fielen in den Sumpf, wo sie zum Futter der Bestien wurden; nur ein Presbyter stürzte nicht. Auch Tundal blieb dieser Schmerzensweg nicht erspart, noch dazu, wie es heißt, zusammen mit einer Kuh, die er einst gestohlen hatte [50]. Die Nagelbrücke des Tundal hat neben ihrer Aussonderungsfunktion im Sinne göttlicher Gerechtigkeit auch den Zweck, im Rahmen einer Purifikationsideologie als Marterinstrument die sündigen Seelen zu quälen und damit zu läutern. Die Konzeption der Seelenbrücke und des *pons periculosus* (‚gefährliche Brücke') ist in die mittelalterliche Visions- und Romanliteratur eingegangen. Meist überspannt sie den Höllenfluss und führt in den Himmel oder zeigt sich, wie im *Lancelot* des Chrétien de Troyes, als schmale Unterwasserbrücke, die mit Schwertern besetzt ist [51].

55 Die haardünnen Gefahrenbrücken erscheinen auch im schamanistischen Kontext. Der Altai-Schamane überschreitet während seiner Reise zum Unterweltsgott Ärlik traditionell eine Brücke, die über ein Meer führt und nur Haaresbreite hat. Die Brücke schwankt und der Schamane droht ins Wasser zu fallen. Am Grunde

des Meeres sieht er unzählige Gebeine von Schamanen, die den Übergang nicht geschafft haben. Hier werden auch die Sünder gefoltert und gepeinigt. Danach kommt der Schamane zu Ärlik Khans Wohnung, wo er dem Gott einen vorher geschlachteten Ochsen darbringt [52].

56 Das Motiv der (schwankenden) Brücke ist im Zuge der schamanistischen Séance aber nicht spezifisch auf die Unterwelt bezogen. Bei der Himmelfahrtszeremonie des burjatischen Schamanen wurde eine Birke im Zelt des Ekstatikers aufgestellt, die mit ihrem Wipfel aus dem Rauchloch ragte. Dieser Baum symbolisierte die Weltachse, an welcher der Schamane während des Rituals emporkletterte. Außerhalb der Jurte wurden neun Birken in einer Reihe aufgestellt, die mit einem Seil verbunden waren, das auch zum Weltbaum im Zelt führte. Dieses aufsteigende Seil nannten die Burjaten „Brücke", an welcher der Schamane zu den Göttern stieg. An einem der Bäume außerhalb des Zeltes war auch das Opfertier gebunden, welches der Schamane dem höchsten Gott darbot. Ein ähnlicher Ritus findet sich bei den Jakuten (Sachalar), wo vor der Schamanenjurte neun Bäume mit belassenem Wipfelbusch der Größe nach in eine Reihe gestellt und mit einem dünnen Haarseil in aufsteigender Richtung verbunden wurden. An einen eigenen Pfahl davor band man einen Stier, der dem Opfer diente. In diesen Pfahl wurden neun Kerben geschnitten, welche so wie die neun anderen Bäume die einzelnen Weltschichten symbolisieren sollten. Das dünne Seil war dem jakutischen Schamanen die Aufstiegsbrücke zu den Göttern. Interessant ist auch hier die Notiz, dass er das Opfertier im Rahmen seiner ekstatischen Reise entlang des Seiles vor sich hertrieb, um es im Himmel dem Gott zu liefern [53] [vgl. die schmale Nagelbrücke, die der irische Ritter Tundal mit seiner Kuh zu überqueren hatte — vielleicht eine entfernte Reminiszenz an die Jenseitsreise des Helden mit dem Rind in den Märchentypen 511?].

57 In diesem Zusammenhang ist auch eine altaische Zeichnung interessant, die die Himmelsreise des Schamanen zum obersten Gott Ulgen illustriert [54]: Das Bild zeigt im ersten Bereich die Jurte des Schamanen mit dem Feuer davor. Auf dem Weg zum Weltbaum befindet sich das an einen Pfahl gebundene Opfertier (im optimalen Fall ein helles Pferd). Vor bzw. beim Himmelsbaum sieht man einen schräg in die Erde gerammten Pfahl, an dem der Balg des Opfertieres

hängt, welches der Schamane auf seiner Himmelsreise für Ulgen mitführt. Der eigentliche Aufstieg beginnt an dem neunkerbigen Weltbaum, worüber sich die Wohnung zweier mythischer Wesen befindet. Eine schräg nach oben führende Linie, die von neun Querstrichen gekreuzt wird, gilt als „schwankender Weg“ und stellt jene von den neun Weltbäumen/Weltschichten unterbrochene Zitterbrücke dar, wie sie Burjaten und Jakuten in Form ihres aufsteigenden Haarseiles entlang der neun Weltbäume realisiert haben. Am Ende dieses gefährlichen Weges begegnet der Schamane einem mythischen Wächterwesen und passiert drei kreisförmige Stellen, von denen die zuletzt dargestellte die Wolkengrenze versinnbildlicht, ehe er dem Adjutanten des Himmelsgottes und dahinter dem „weißen Ulgen“ selbst vors Antlitz tritt, der als Lichtgott in Sonnenstrahlen gekleidet erscheint.

58 Wir erinnern uns hier ein letztes Mal an das pyrenäische Märchen und an Pierres mystische Reise, die ihn vielleicht nicht unähnlich zum eben geschilderten Weg des Altai-Schamanen über den Ochsenweltbaum und eine gefährliche Wackelbrücke ins Jenseits zu seinem Sonnengott führte.

NOTES

1 Maugard, Gaston: *Contes des Pyrénées*. Paris 1955, 40–49 (Nr. 6). Vom damals 24-jährigen Marcel Ferrier aus Campbonnaure (Pyrénées Orientales) erzählt. Später hat Gaston Maugard das Märchen in geraffter Form publiziert und Motive daraus mit solchen aus der keltischen Mythologie verglichen (Maugard, Gaston: „Tarvos Trigaranus. Du taureau primordial et de l’arbre de vie“. In: *Ogam. Tradition Celtique* 11/1, 1959, 427–433).

2 AT-Index nach: Aarne, Antti/Thompson, Stith: *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* (FF Communications 184). Helsinki (^{2}1961) ^{3}1973. ATU-Index nach: Uther, Hans-Jörg: *The Types of international Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson* (FF Communications 284–286, Bd. 1–3). Helsinki 2004.

3 Der Erzähler schildert nicht genau, auf welchem Weg der Held zur Sonne gelangt. Er lässt Pierre zwar danach fragen, der Ochse gibt aber schlicht zur Antwort: „Chemine dans cette direction“.

4 Delarue, Paul/Tenèze, Marie-Louise: *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'Outre-mer*. Paris 1957–1985; Bd. 1–4, hier Bd. 2, 273–277.

5 Der ATU-Index subsumiert die AT-Typen 511 A [The Little Red Ox] und 511 A* [The Helpful Cow] unter ATU 511: One-Eye, Two-Eyes, Three-Eyes.

6 Delarue/Tenèze (wie Anm. 4) 281.

7 Im Unterschied zur Ein-, Zwei-, Dreiäuglein-Gruppe, wo stets das Mädchen mit der Kuh (oder einem anderen weiblichen Tier) auftritt (**a**nthropo-♀: **t**heriomorph ♀), erscheint im 511 A-Typus zumindest einer der beiden — menschen- oder tiergestaltigen — Protagonisten männlich (a♂: t♀ oder a♀: t♂ oder auch a♂: t♂).

8 Dumézil, Georges: „Mythologie der kaukasischen Völker". In: *Wörterbuch der Mythologie* 4. Hg. Hans Wilhelm Haussig/Egidius Schmalzried. Stuttgart 1986, 1–58, hier 27 f.

9 Wie mit Bezug auf das Märchen vom hilfreichen Pferd auch Christine Goldberg schreibt: „Die Symbiose von Junge und Pferd weist Ähnlichkeiten zu der ungarischen Vorstellung vom táltos-Pferd auf: Das Pferd ist eine Art Schamanenhelfer, der dem Helden Kraft verleiht" (Goldberg, Christine: „Pferd: Das hilfreiche P.". In: *Enzyklopädie des Märchens* 10. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/New York 2002, 932–936, hier 934).

10 Köhler, Ines: „Bohnenranke". In: *Enzyklopädie des Märchens* 2. Hg. Kurt Ranke u. a. Berlin/New York 1979, 586–592, hier 588.

11 Diószegi, Vilmos: „A honfoglaló magyar nép hitvilága („ősvallásunk") kutatásának módszertani kérdései (Methodological problems of research concerned with the religious beliefs of the first magyar settlers of Hungary)". In: *Ethnographia* 65 (1954) 20–68, hier 50; in: Kovács, Ágnes: *Das Märchen vom himmelhohen Baum. Die ungarischen Redaktionen und ihre schamanistischen Motive*. In: *Die Welt im Märchen* [*Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft* 7]. Hg. Jürgen Janning/Heino Gehrts. Kassel 1984, 74–84, hier 80.

12 von Wlislocki, Heinrich: *Märchen und Sagen der transsilvanischen Zigeuner*. Berlin 1886, 11–13 (Nr. 8).

13 Brauns, David: *Japanische Märchen und Sagen*. Leipzig 1885, 105–111. Der Sakaki (*Cleyera japonica*) gilt als heiliger Baum in der Shintō-Religion und stellt die weltverbindende, dendromorphe *Axis Mundi* dar.

14 In KHM 175 [Der Mond] klettert einer von vier Brüdern auf den himmelhohen Eichenbaum im Nachbarreich, um von dort oben den Mond für sein eigenes Land zu stehlen, das bis dahin ohne sein Licht auskommen musste.

15 Münke, Wolfgang: *Die klassische chinesische Mythologie*. Stuttgart 1976, 311, 337.

16 Unterberger, Gerald: *Der Stier mit der Weltsäule. Ein archaisches Mythenbild vom Bau der Welt*. Wien 2011, 167, 237, 341, 559 f., 644.

17 Lommel, Herman: „Baumsymbolik beim altindischen Opfer". In: *Paideuma* 6/8 (1958), 490–499, hier 495 ff.

18 Harva, Uno: *Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker*. Helsinki 1938, 55.

19 Janda, Michael: *Die Musik nach dem Chaos. Der Schöpfungsmythos der europäischen Vorzeit*. Innsbruck 2010, 230 ff.

20 Steiner, Karin: *Texte zum Vājapeya-Ritual. Maitrāya›īsaµhitā 1.11 und Taittirīyabrāma›a 1.3.2-9 mit Bemerkungen zu Kā†hakasaµhitā 13.14 und 14.1-10*. Marburg 2004, 66.

21 Lommel (wie Anm. 17) 490–499.

22 Böhme, Franz: *Geschichte des Tanzes in Deutschland 1: Darstellender Theil*. Leipzig 1886, 183.

23 Vergleichbar mit einem Motiv im Ägyptischen Brüdermärchen [ATU 318: The Faithless Wife], dem ältesten, vollständig erhaltenen Zaubermärchen der Welt (19. Dynastie, 13. Jahrhundert v. Chr.), wo sich der jüngere von zwei Brüdern (Bata) in einen herrlichen Stier verwandelt und daraufhin geschlachtet wird. Aus dem Blut des Tieres wächst ein prächtiger Baum (mit goldenen Äpfeln), aus dem der Geopferte wieder zu seiner Frau spricht.

24 Kovács, Ágnes: *Der Grüne Recke. Ungarische Volksmärchen*. Kassel 1986, 77–86 (Nr. 5).

25 Mot. V 229.2.7: *Flowers grow on graves from the mouths or hearts of holy persons*. Vgl. Geiger, Paul: „Grabblumen". In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* 3. Hg. Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin/New York ^{2}1987, 1103–1106, hier 1105 f.

26 Meinel, Gertraud: „Grabpflanzen". In: *Enzyklopädie des Märchens* 6. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/New York 1990, 72–78, hier 76.

27 Im christlichen Kontext gibt es dazu weitere Baum-Verwandte: Der Jesse-Baum wächst aus dem Mund oder Nabel des schlafend liegenden Jesse und trägt auf seiner Spitze Maria mit dem Kinde. In der christlichen Legendenbildung gibt es auch den Feigenbaum, der aus dem Blut von Märtyrern wächst und heilbringende Früchte trägt (Lebensbaum-Motiv).

28 Falk, Harry: „Die Kosmogonie von RV X 72". In: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 38 (1994), 1–22, hier 6, 10 f.

29 Janda (wie Anm. 19) 328.

30 Colpe, Carsten u.a.: „Altiranische und zoroastrische Mythologie". In: *Wörterbuch der Mythologie* 4. Hg. Hans Wilhelm Haussig/Egidius Schmalzried. Stuttgart 1986, 161–481, hier 352 ff. *Encyclopædia Iranica Online*: http://www.iranicaonline.org/articles/gayomart- (M. Shaki), http://www.iranicaonline.org/articles/gayomard (C. Cereti), http://www.iranicaonline.org/articles/gaw-iewdad (W. Malandra). Zugriffe: 24.02.2017.

31 Baumann, Hermann: *Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos*. Berlin ^{2}1980, 135.

32 Ling Roth, Henry: *The Natives of Sarawak and British-North-Borneo* 1. London 1896, 328–332. Baumann (wie Anm. 31) 290.

33 Fähnrich, Heinz: *Märchen aus Georgien*. München 1995, 101–106 (Nr. 20).

34 Bäcker, Jörg: „Weltenbaum". In: *Enzyklopädie des Märchens* 14. Hg. Kurt Ranke u. a. Berlin/New York 2014, 612–621, hier 616. Ich möchte mich an dieser Stelle bei Dr. Jörg Bäcker für seine Unterstützung herzlich bedanken. Er hat die wesentlichen Textpassagen in den relevanten Quellen aus dem Chinesischen ins Deutsche übersetzt und mir auf meine Anfrage hin in zwei Email-Nachrichten vom 16. und 27. Juli 2014 zukommen lassen.

35 Xu, Changhan/Sui, Shujin/Pang, Yutian: *Elunchunzu wenxue (Die Literatur der Orotschonen)*. Harbin, 1993, 98 f.

36 Meng, Shuzhen: „Lu de ge (Das Lied vom Hirsch)". In: *Yingxiong Gepaqian (Der Held Gorpaqen)*. Harbin 1993, 303–359.

37 de Ferdinandy, Michael: „Die Mythologie der Ungarn". In: *Wörterbuch der Mythologie* 2. Hg. Hans Wilhelm Haussig. Stuttgart 1973, 209–259, hier 241 ff., 226.

38 Unterberger, Gerald: *Die Gottheit und der Stier. Der Stier in Mythos, Märchen, Kult und Brauchtum. Beiträge zur Religionswissenschaft und vergleichenden Mythenforschung*. Wien 2018, s. im Sachindex unter „Baumhorn, solis columna, Sonnenbaum".

39 Boratav, Pertev: „Die türkische Mythologie". In: *Wörterbuch der Mythologie* 7.1. Hg. Hans Wilhelm Haussig/Egidius Schmalzried. Stuttgart 1999, 279–368, hier 339, 360.

40 Carnoy, Albert: *Iranian Mythology*. Boston 1917, 281.

41 Kreyenbroek, Philip/Rashow, Khalil: *God and Sheik Adi are perfekt. Sacred Poems and religious Narratives from the Yezidi Tradition*. Wiesbaden 2005, 105, Nr. 11. Ananikian, Mardiros: *Armenian Mythology*. New York 1964, 93. Harva (wie Anm. 18) 31. Lasch, Richard: „Die Ursache und Bedeutung der Erdbeben im Volksglauben und Volksbrauch". In: *Archiv für Religionswissenschaft* 5 (1902) 236–383, hier 376.

42 Unterberger (wie Anm. 16) 377 ff.

43 Petschel, Günter: „Brücke zur anderen Welt". In: *Enzyklopädie des Märchens* 2. Hg. Kurt Ranke u. a. Berlin/New York 1979, 835–838, hier 837.

44 Ebenbauer, Alfred/Neumann, Günter/Beck, Heinrich: „Brücke". In: *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* 3. Hg. Heinrich Beck u.a. Berlin/New York 1978, 555–560, hier 555 f., 560.

45 Siehe dazu auch: Janda (wie Anm. 19) 236–240.

46 Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen 2: Die Heroen-Geschichten*. München ^{18}1999, 199 ff. Fauth, Wolfgang: „Argonauten". In: *Enzyklopädie des Märchens* 1. Hg. Kurt Ranke u. a. Berlin/New York 1977, 767–773, hier 768. Auch die Jenseitsreise des Schamanen kann im eigenen Erdkreis bleiben; etwa von Süden nach Norden, vom Quell des Weltflusses zu seiner Mündung, wo sich nach dem Weltbild der Chanten und Selkupen (am mittleren bis unteren Ob) das Totenreich befindet (Bäcker, Jörg: *Schamanismus*. In: *Enzyklopädie des Märchens* 11. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/New York 2004, 1200–1230, hier 1202 f.).

47 Es gibt zahlreiche volkskundliche Belege, wo Brücken als Wohn- oder Aufenthaltsort von dämonischen Wesen ausgewiesen sind; siehe etwa: Bächtold-Stäubli, Hanns: „Brücke". In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* 1. Hg. Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin/New York ^{2}1987, 1659–1665).

48 Benfey, Theodor: *Die Hymnen des Sâma-Veda*. Hildesheim/New York ^{2}1978, 251.

49 Ranke, Kurt: „Brücke". In: *Enzyklopädie des Märchens* 2. Hg. Kurt Ranke u. a. Berlin/New York 1979, 828–835, hier 829. Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. Frankfurt/Main ^{8}1994, 447.

50 Dinzelbacher, Peter: „Die Messersäule". In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* (1982) 41–54, hier 45. Dinzelbacher, Peter: „Der Himmelsaufstieg nach Bildern und Texten des Mittelalters". In: *Der Himmel über der Erde. Kosmossymbolik in mittelalterlicher Kunst*. Hg. Friedrich Möbius. Leipzig 1995, 78–97, hier 79 f.

51 Ebenbauer (wie Anm. 44) 556 f. Ranke (wie Anm. 49) 830 f.

52 Eliade (wie Anm. 49) 195 ff.

53 Sieroszewski, Waclaw: „The Yakut: An experiment in ethnographic research". St. Petersburg/Moskau 1896/1993 (Nachdruck in Englisch), 332 f. In: Eliade (wie Anm. 49) 224 f. Vgl. auch Harva (wie Anm. 18) 50, 547 ff. (dort mit Abb. 103). Holmberg, Uno: *Der Baum des Lebens*. Helsinki 1922/23, 142 ff. (mit Fig. 49).

54 Die Zeichnung ist abgebildet in: Holmberg (wie Anm. 53) 135 (Fig. 45). Vgl. dazu auch in: Eliade (wie Anm. 49) 185–192.

RÉSUMÉS

Deutsch

Das Volksmärchen *L'Arbre du Bœuf* (‚Baum des Rindes/Ochsenbaum') vom Typ ATU 511 [Ein-, Zwei-, Dreiäuglein] ist nach P. Delarue und M.-L. Tenèze das einzige französische Märchen, welches dem Subtyp AT 511 A [Kleiner Roter Ochse] angehört. *L'Arbre du Bœuf* ist darüber hinaus aufgrund einiger Motive besonders interessant, weil sie vermutlich aus archaischen Glaubensvorstellungen stammen: So ist die mystische „Reise zur Sonne" ein bestimmendes Thema, welches seinen Ursprung im indoeuropäischen Mythos findet. Der Weltbaum als *Axis Mundi* und die Seelenbrücke sind Verbindungen zwischen dem Dies- und Jenseits, die der Märchenheld ebenso wie der Schamane bei seiner ekstatischen Reise in die lichte Himmelswelt benutzt. Magische Tier- und Helferwesen treten im Zaubermärchen auf und sind integrale Bestandteile schamanistischer Glaubenswelten. Wenn im Märchen *auf* oder *aus* dem geopferten Ochsen als heiliges Tier der Weltbaum sprießt, so findet dieses Sujet Entsprechungen in urtümlichen Kosmogonien. Damit ideell verwandt ist vielleicht das Motiv vom „Tierhorn als Weltbaum", welches sich in

archaischen kosmologischen Vorstellungen findet und sich von da her womöglich ebenso in die Märchenwelten eingemischt hat.

Français
Le conte populaire *L'Arbre du Bœuf* du type ATU 511 [Un Œil, Deux Yeux, Trois Yeux] d'après P. Delarue et M.-L. Tenèze est le seul conte de fées français appartenant au sous-type AT 511 A [Petit Bœuf Rouge]. En outre, *L'Arbre du Bœuf* est particulièrement intéressant en raison de certains motifs probablement issus de croyances archaïques : Le « voyage mystique au soleil » est un thème déterminant qui tire son origine du mythe indo-européen. L'Arbre du Monde en tant qu'*Axis Mundi* et le pont d'autre monde sont des liens entre l'ici et l'au-delà, que le héros de conte et le chaman utilisent dans leur voyage extatique dans le ciel lumineux. Les animaux magiques et les êtres auxiliaires apparaissent dans le conte de fées et font partie intégrante du monde de croyances chamaniques. Tout comme dans le conte de fées, l'Arbre du Monde pousse *sur* ou bien *du* bœuf sacrifié et sacré, ce motif trouve des correspondances dans les anciennes cosmogonies. Le motif de la « corne animale en tant qu'Arbre du Monde » est peut-être associé à ce concept mythique. Il se trouve dans les conceptions cosmologiques archaïques et s'est mêlé de là au monde des contes de fées.

English
The folk tale *L'Arbre du Bœuf* ('The Ox-Tree') of the type ATU 511 [One Eye, Two Eyes, Three Eyes] is according to P. Delarue and M.-L. Tenèze the only French fairy tale that belongs to the subtype AT 511 A [Little Red Ox]. In addition, *L'Arbre du Bœuf* is particularly interesting due to some of the motifs that probably stem from archaic beliefs: The mystical "journey to the sun" is a determining theme, which finds its origin in the Indo-European myth. The World Tree as *Axis Mundi* and the Soul Bridge are connections between this world and the hereafter which are harnessed by the fairy tale hero as well as the shaman in his ecstatic journey into the bright world of heaven. Magical animals and helping entities appear in the fairy tale and are fundamental parts of shamanistic beliefs. The World Tree as it sprouts *on* or *out of* the sacrificed and sacred ox finds its equivalent in ancient cosmogonies. Perhaps ideally related to this is the motif of the "animal horn as the World Tree", which is present in archaic cosmological conceptions and has possibly interfered with the fairytale worlds as well.

INDEX

Mots-clés
l'Arbre du Bœuf, voyage au soleil, pont d'autre monde/pont d'âme, Axis Mundi, montagne de verre, forêt de cuivre, d'argent et d'or, Golgotha

Keywords
ox tree, journey to the sun, beyond bridge/soul bridge, Axis Mundi, glass mountain, copper-, silver-, gold forest, Golgatha

Schlagwortindex
Ochsenbaum, Reise zur Sonne, Jenseitsbrücke/Seelenbrücke, Axis Mundi, Glasberg, Kupfer-, Silber-, Goldwald, Golgotha

AUTEUR

Gerald Unterberger
Université de Vienne, Autriche
IDREF : https://www.idref.fr/066861470
ISNI : http://www.isni.org/0000000118997505

Le chat dans *Kokon chomon-jû*

Trois anecdotes extraites de l'œuvre compilée par Tachibana no Narisue et traduites du japonais en français

The Cat in Kokon chomon-jû. *Three Anecdotes Taken from the Work Compiled by Tachibana no Narisue and Translated from Japanese into French*

Kôji Watanabe

Traduction de Kôji Watanabe, Tomomi Yoshino et Olivier Lorrillard

DOI : 10.35562/iris.1331

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Traduction du texte

TEXTE

1 On ne sait pas précisément quand les Japonais ont commencé à se familiariser avec les chats. Les deux célèbres chroniques compilées au VIIIe siècle, sources majeures de la mythologie japonaise, pourraient-elles donc nous fournir un indice à ce sujet ? Malheureusement, contrairement à nos attentes, le *Kojiki* (*Recueil de faits anciens*) (712) et le *Nihonshoki* (*Annales du Japon*) (720) ne renferment aucun épisode relatif aux félidés (Tanaka, 2014, p. 12). En fait, pour voir apparaître la figure du chat dans la littérature japonaise, il faut attendre jusqu'au début de l'époque de Heian, plus précisément jusqu'au IXe siècle : c'est au *Nihon ryôi-ki* (*Relation des choses miraculeuses et étranges du Japon*)[1] que l'on peut attribuer l'une des premières apparitions du félidé. Ce recueil de contes bouddhiques, rédigé par un moine de Nara nommé Kyôkai, contient en effet un passage dans lequel un défunt parvient à assouvir la faim qui le tiraillait depuis trois ans en se transformant en chat[2]. Notons qu'il s'était déjà introduit dans la maison de son fils sous d'autres formes animales (un grand serpent d'abord, puis un chien rouge) et avait échoué à deux reprises dans ses tentatives de trouver de la

nourriture. Cette troisième métamorphose pourrait donc indiquer que le chat bénéficiait quant à lui d'une image positive.

2 Si l'on en croit un témoignage de *Makura no sôshi* (*Notes de chevet*), œuvre attribuée à une dame de la cour nommée Sei Shônagon, les chats occupaient une place privilégiée parmi les animaux domestiques du palais impérial autour du XIe siècle. Il s'agit d'une anecdote insérée dans le chapitre intitulé « Choses particulières » et dont voici le résumé :

> L'Empereur Ichijô (980-1017) avait pour animal domestique une chatte à laquelle il accorda le 5e rang (littéralement « la coiffure de noblesse »). Elle se nommait Myôbu no Otodo. Un jour qu'elle était sortie du palais et se tenait sur la véranda, la femme chargée de s'occuper d'elle lui demanda de rentrer. Mais l'animal n'obéit pas. Pour lui faire peur, la dame appela donc un chien qui s'appelait Okinamaro et lui ordonna de la mordre. Le chien obéit et s'élança vers la chatte. Effrayée, celle-ci se réfugia derrière le store, dans la salle à manger de l'empereur. Sa Majesté la prit dans ses bras pour la consoler, puis ordonna qu'Okinamaro fût chassé hors du palais et battu à mort par deux chambellans. Mais alors qu'on le croyait mort, il revint au palais. Son triste état et sa gueule déformée par les coups inspiraient la pitié et lui valurent finalement la clémence de l'empereur. L'ordre de bannissement fut donc annulé et Okinamaro retrouva bientôt son bonheur passé. (Sei Shônagon, 1966, p. 32-34)

3 Certes, cette anecdote décrit de manière humoristique la rivalité de deux animaux et le statut particulier dont bénéficiait la chatte dans le palais impérial. Mais elle met également en avant sa nature indépendante et capricieuse en l'opposant à la fidélité du chien qui obéit aux ordres de son maître.

4 Intéressons-nous à présent au *Genji Monogatari* (*Le Dit du Genji*), œuvre majeure dans la littérature japonaise du XIe siècle attribuée à Murasaki Shikibu, car on y trouve également un épisode fort significatif où, comme le note Gilbert Durand (1992, p. 100), « la félinité du chat est reliée à la grâce de la femme ». Il s'agit de l'épisode dans lequel Kashiwagi, le capitaine des gardes des portes, tombe amoureux de la femme du Genji, qu'il n'a pas encore rencontrée mais dont il a entendu parler. Voici donc ce qui se passa alors que Kashiwagi participait à un jeu de balle dans la résidence de la Sixième

Avenue (Rokujô-in) : un tout petit chat, poursuivi par un congénère à peine plus grand, cherche à sortir par les stores. Retenu par une longue laisse, il la tire pour s'enfuir et soulève ainsi un store qui permet à Kashiwagi d'apercevoir la belle Onna-Sannomiya, la femme du Genji. Elle retourne à l'intérieur, mais le cœur de Kashiwagi est en feu. Pour calmer sa détresse, il appelle le chat et le prend dans ses bras, mais le parfum suave qui se dégage de l'animal ainsi que son miaulement gracieux lui inspirent par analogie de tendres pensées pour Onna-Sannomiya (Shikibu, 1988, p. 68-69).

5 Il nous semble que ces deux témoignages littéraires montrent de façon évidente l'intérêt porté aux chats par les dames de cour de l'époque de Heian. Or, cet animal fera plus tard, surtout à partir du XIIIe siècle (l'époque de Kamakura)[3], l'objet d'une forme de « diabolisation ». En matière de symbolisme, il s'agit d'un point commun entre la culture japonaise et les cultures occidentales, puisqu'en Europe, le chat, notamment le chat noir, fut diabolisé au Moyen Âge[4] et ne retrouvera une certaine noblesse qu'au XVIIIe siècle.

6 Dans ce qui suit, nous nous permettrons donc d'évoquer cette face plus inquiétante du chat à travers l'ouvrage intitulé *Komon chomon-jû* (*Recueil d'histoires fameuses de jadis et d'aujourd'hui*), attribué à Tachibana no Narisue. Cette grande compilation, achevée en 1254 et composée de 20 livres, contient plus de 700 contes et légendes d'origine japonaise ou chinoise, classés par catégories[5]. Nous voulons ici proposer au lecteur francophone trois anecdotes relatives au chat tirées de *Komon chomon-jû* :

- <609> À propos de la métamorphose du chat de Kara qui fut élevé par un moine dénommé Kankyô dans sa maison de Saga (Liv. XVII, sect. 27)
- <686> À propos du chat de l'ancienne nourrice de *Saishô no chûjô* (Liv. XX, sect. 30)
- <687> À propos du chat d'un aristocrate qui ne mangeait jamais les rats et les moineaux qu'il attrapait (Liv. XX, sect. 30)

7 L'édition utilisée ici est celle de Shinchô-sha (Tachibana, 1986).

Traduction du texte

<609> À propos de la métamorphose du chat de Kara qui fut élevé par le moine dénommé Kankyô dans sa maison de Saga[6]

8 Dans sa maison située dans la montagne de Saga, le moine dénommé Kankyô [7] attrapa un joli chat de Kara [8], surgi d'on ne sait où. Il le garda auprès de lui et constata bientôt que l'animal s'amusait beaucoup avec une balle. Cela plut au moine qui le laissa jouer. Ensuite, il sortit sa précieuse épée et la lui offrit comme jouet, à la place de la balle. Le chat prit alors immédiatement la fuite, tenant l'épée dans sa gueule. Les gens le poursuivirent et tentèrent de l'attraper, mais en vain : il disparut à tout jamais sans laisser de trace. N'était-ce donc pas plutôt un démon [9], qui avait pris une forme animale pour pouvoir sans vergogne blesser son maître après lui avoir dérobé son épée ? Ce serait là une chose affreuse !

<686> À propos du chat de l'ancienne nourrice de *Saishô no chûjô* [10]

9 À l'époque de Hôen [11], l'ancienne nourrice de *Saishô no chûjô* (Conseiller – Lieutenant général de la garde proche) [12] élevait un chat. Ce chat mesurait un *shaku* (environ 30 centimètres) de haut [13] et était si fort que lorsqu'on tentait de l'attacher, sa laisse finissait toujours par rompre. C'est pourquoi sa propriétaire préférait le laisser en liberté. Il avait plus de dix ans quand elle vit, à la nuit tombée, une lumière briller sur son dos [14]. Or elle lui avait souvent dit :
— « Ne te montre pas à moi quand tu seras mort. »
Peut-être est-ce la raison pour laquelle le chat disparut lorsqu'il avait dix-sept ans [15]…

<687> À propos du chat d'un aristocrate qui ne mangeait pas les rats ni les moineaux qu'il attrapait [16]

10 Dans une maison appartenant à un aristocrate était élevé un chat dénommé Shironé [17]. Ce chat attrapait souvent des rats et des moineaux, mais il ne les mangeait jamais : il déposait sa proie devant les gens avant de la laisser s'enfuir [18]. Voilà un chat bien étrange !

BIBLIOGRAPHIE

DURAND Gilbert, 1992, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, 2e éd., Paris, Dunod.

ORIGAS Jean-Jacques, 2000, *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

Sei Shônagon, 1966, *Notes de chevet*, traduit du japonais par A. Beaujard, Paris, Gallimard/Unesco.

Shikibu Murasaki, 1988, *Le Dit du Genji*, t. 2 : *Impermanence*, traduit du japonais par R. Sieffert, Paris, Publications Orientalistes de France.

Sieffert René, 1973, *La Littérature japonaise*, Paris, Publications Orientalistes de France.

Tachibana no Narisue, 1986, *Komon chomon-jû*, t. II, texte établi et annoté par K. Nishio et Y. Kobayashi, Tokyo, Shinchô-sha (en japonais).

Tanaka Takako, 2014, *Neko no koten bungakushi* (*Les chats dans la littérature classique japonaise*) Tokyo, Kôdansha (en japonais).

Walter Philippe (dir.), 2001, *Le Livre du Graal*, t. I, Paris, Gallimard.

Watanabe Kôji, 2006, « La naissance des fantômes au Japon antique », dans F. Cransac et R. Boyer (dir.), *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, Paris, Publications Orientalistes de France, Association À la Rencontre d'Écrivains, p. 54-65.

NOTES

1 La date de compilation se situe approximativement entre 787 et 822. Voir Jean-Jacques Origas, 2000, p. 275.

2 Il s'agit du conte nº 30 du Premier Livre de *Nihon ryôi-ki*.

3 On constate le même processus pour la figure du fantôme. Voir, à ce propos, Kôji Watanabe (2006).

4 Notons à titre d'exemple l'épisode du chat du lac de Lausanne terrassé par le roi Arthur qu'on peut trouver dans un roman arthurien rédigé vers 1235 (*Les Premiers Faits du roi Arthur*, texte établi par Irène Freire-Nunes, présenté par Philippe Walter, traduit et annoté par Anne Berthelot et Philippe Walter [Philippe Walter, 2001, p. 1606-1616]). Ce chat-monstre fait penser à son tour au Chat de Paluc que les *Triades galloises* présentent comme l'un des trois fléaux de l'île d'Anglesey (d'après la triade 26). Il serait mis bas par la truie mythique Henwen (Vieille-Blanche).

5 D'après René Sieffert (1973, p. 76), « l'énumération des rubriques fait penser aux *Histoires Naturelles* de Pline : rites *shintô*, enseignement bouddhique, gouvernement correct et ministres fidèles, étiquette, lettres, poésie, musique et danse, calligraphie, techniques, piété filiale, amour, vertu militaire, armes, équitation, lutte, peinture, jeu de la balle au pied, jeux de hasard, voleurs, histoires de bon augure, peines et douleurs, plaisirs et joies,

querelles, histoires curieuses et instructives, spectres, métamorphoses, aliments et boissons, plantes, poissons et bestioles, oiseaux et quadrupèdes ».

6 Tachibana no Narisue, 1986, p. 299-300.

7 Il s'agit de Minamoto no Nobusuke (934-1012), un des fils de Minamoto no Kintada (889-948). Nobusuke se fit moine du Goganji.

8 Il s'agit d'un chat d'origine étrangère, qui est arrivé sur un bateau en provenance de Chine.

9 Il s'agit dans le bouddhisme d'un esprit tentateur qui essaie d'empêcher les hommes de faire le bien.

10 Tachibana no Narisue, 1986, p. 373.

11 Sous le règne de l'empereur Sutoku : 1135-1141.

12 *Chûjô* (littéralement « moyen général ») : on appelait ainsi l'homme qui avait pour mission de veiller sur la sécurité personnelle de l'empereur. On peut proposer plusieurs personnages historiques qui correspondraient à cette fonction parmi lesquels on peut citer notamment Fujiwara no Narimichi (1097-1162), Fujiwara no Shigemichi (1099-1161), Fujiwara no Kin'nori (1103-1160), Fujiwara no Sanehira (1100-1142), Fujiwara no Suenari (1102-1165), Fujiwara no Tadamoto (1101-1156), Fujiwara no Norinaga (1109-?) et Fujiwara no Tsunesada (1100-1156). Mais on ne peut l'identifier avec certitude.

13 Il s'agit de la hauteur depuis les pieds jusqu'aux épaules.

14 S'agit-il d'une lumière qui brillait sur le dos de ce chat durant la nuit ? Si oui, ce phénomène étrange signifie-t-il que le chat en question a acquis une force mystérieuse grâce à sa longévité ? C'est bien possible.

15 Aujourd'hui encore, le chat est réputé avoir l'habitude de s'arranger pour que son propriétaire ne puisse voir son cadavre.

16 Tachibana no Narisue, 1986, p. 374.

17 *Shiro* veut dire « blanc » : il s'agirait donc d'un chat blanc. Ce nom apparemment anodin mérite néanmoins notre attention, car, à part « Myôbu no Otodo », le nom donné à la chatte de l'empereur Ichijô d'après *Makura no sôshi*, que nous avons précédemment mentionné, les chats élevés comme animaux domestiques portaient rarement un nom à l'époque concernée.

18 Cette habitude de venir montrer ses proies est considérée depuis longtemps comme un trait caractéristique du chat. Mais pourquoi se comporte-t-il ainsi ? Certains pensent qu'il montre ainsi sa fierté tandis que d'autres estiment plutôt qu'il tente d'apprendre aux hommes à pratiquer la chasse. Dans la présente anecdote, on ne peut deviner ce qui motive le chat. Mais son habitude semble illustrer parfaitement l'une des lois du bouddhisme qui interdit précisément de tuer les animaux.

RÉSUMÉS

Français
La figure du chat fait son apparition dans la littérature japonaise au IXe siècle, mais son image évoluera de manière inattendue à l'époque médiévale. Des témoignages littéraires du XIe et du XIIe siècle, tels que les *Notes de chevet* de Sei Shônagon et *Le Dit du Genji* de Murasaki Shikibu, montraient clairement l'intérêt porté aux chats par les dames de cour. Pourtant, à partir du XIIIe siècle, le félidé fera au contraire l'objet d'une forme de « diabolisation », et c'est cette dimension plus inquiétante du chat que nous aimerions évoquer ici, à travers trois exemples tirés du *Kokon chomon-jû*, vaste recueil de contes et légendes. Cette œuvre méconnue en Europe est attribuée à Tachibana no Narisue et achevée en 1254.

English
The figure of the cat made its appearance in Japanese literature in the 9th century, but its image evolved unexpectedly in medieval times. Literary evidence from the 11th and 12th centuries, such as the *Bedside Notes* by Sei Shônagon and *The Tale of Genji* by Murasaki Shikibu clearly showed the interest of court women in cats. However, from the 13th century, the feline became the object of a form of "demonization", and it is this more disturbing dimension of the cat that we would like to describe here, through three examples taken from *Kokon chomon-Jû*, a vast collection of tales and legends. This work, unknown in Europe, has been attributed to Tachibana no Narisue and was completed in 1254.

INDEX

Mots-clés
chats, Kokon chomon-jû, littérature japonaise, époque de Kamakura

Keywords
cats, Kokon chomon-jû, Japanese literature, Kamakura period

AUTEUR

Kôji Watanabe
Université Chuo, Tokyo
IDREF : https://www.idref.fr/168347393
ISNI : http://www.isni.org/0000000374780460

TRADUCTEURS

Kôji Watanabe
IDREF : https://www.idref.fr/168347393
ISNI : http://www.isni.org/0000000374780460

Tomomi Yoshino
IDREF : https://www.idref.fr/28429229X

Olivier Lorrillard
IDREF : https://www.idref.fr/284292192

Comptes rendus

Karin Ueltschi, *Mythologie des boiteux et du pied fabuleux – Œdipe, Jacob, Mélusine et Cie*

Paris, Imago, 2019, 300 p.

Laurence Doucet

DOI : 10.35562/iris.1344

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Karin Ueltschi, *Mythologie des boiteux et du pied fabuleux – Œdipe, Jacob, Mélusine et Cie*, Paris, Imago, 2019, 300 p.

TEXTE

1 Karin Ueltschi propose une suite à ses recherches sur la boiterie entamées en 2011 (p. 7)[1], en prenant en compte, comme le sous-titre du livre l'indique, un nombre considérable de personnages mythiques qui ont un rapport avec le pied et la boiterie. Elle propose de « penser par image et donc de consentir à accepter la pérennité dont elles sont porteuses au-delà du temps et de l'espace » (p. 9), en rappelant les travaux essentiels de Gaston Bachelard et Gilbert Durand, mais aussi de Carl Gustav Jung. L'image essentielle de la marelle est, au-delà du jeu auquel on joue à cloche-pied, la clé pour comprendre la boiterie dans la mythologie. Karin Ueltschi entraîne ainsi le lecteur dans un voyage étonnant qui lui permet de découvrir et de comprendre la question de la déambulation à cloche-pied et de l'examiner dans son rapport à la verticalité (relation terre-ciel) en présentant sa recherche en trois parties, trois « cercles concentriques ».

2 Le premier cercle, celui des divins boiteux, lui permet dans sa première partie (p. 19-84) de dégager une cohérence (p. 15). Ils sont classés en deux catégories : ceux qui sont en relation avec la chute originelle et ceux qui existent dans la vision olympienne. Pour les premiers, la notion de verticalité est essentielle à la compréhension

de la boiterie de l'homme qui doit avancer en trébuchant. Depuis la chute originelle, Ève, Caïn souffrent de blessures aux pieds ; Lucifer l'ange déchu est précipité vers l'abîme. Plus tard, au Moyen Âge, la figure du Juif Errant est associée à cette notion de la chute. Dans la mythologie gréco-latine, les personnages qui ont des problèmes de jambes et de pieds foisonnent. On retrouve ainsi Saturne Cronos, maître du temps, Dionysos, Pan aux pieds de bouc. L'auteur souligne que les forgerons sont presque toujours boiteux et cette déficience physique va de pair avec leur métier (p. 71) et leur permet de se déplacer dans un monde complexe : le disgracieux Héphaïstos (Vulcain), Völung dans la mythologie nordique et Gobanon dans la mythologie celte (« Galant » dans la littérature médiévale, p. 68) sont des forgerons ingénieux.

3 Ce premier cercle est élargi « de façon concentrique » aux « boiteux fantastiques » dans une seconde partie (p. 87-172). Le boiteux rompt l'image de la symétrie du corps humain autour de l'axe « colonne vertébrale [2] ». En s'intéressant à la « petite mythologie » (p. 98), Karin Ueltschi fait découvrir au lecteur la condition du boiteux dans les contes folkloriques et son évolution dans la société. Le boiteux, prodigue, craint ou moqué, dans les mythes et les récits est maintes fois associé à ces figures d'exclus (le lépreux, le roux) qu'il faut comprendre en considérant le langage mythique (p. 92). L'auteur entraîne alors le lecteur dans le dédale des boiteux, des chaussants, des chausseurs (le cordonnier), des chaussures au sens large pour les hommes comme pour les animaux, sans oublier la question de la forme du pied (la patte d'oie), ou de son absence (dans le cas de Mélusine) ; elle rappelle aussi la question de la fonction royale avec le roi Pêcheur (p. 162). Ces mythes différents montrent comment le « poète invente et "rêve" des variations autour de ces marques », et comment « le langage de l'imaginaire dissocie en effet volontiers les éléments constitutifs du scénario mythique primitif qu'il transforme en conte, chiffre poétique ou graphique » (p. 171).

4 Le troisième cercle, « Vertiges à l'envers ou le carré interdit » (p. 175-218), est composé d'un unique chapitre au nom évocateur : « Le jeu de la marelle ». La marelle, dont l'étymologie (p. 179) signifie « caillou, jeton, pièce », est considérée dans sa relation à la boiterie ; l'auteur l'analyse comme un passage de la terre vers le ciel, à cloche-pied (p. 175). Le questionnement sur la règle du jeu et sa relation aux pieds

démontre que pour retourner à la Terre, à la maison, il ne faut pas poser les deux pieds en même temps sur le sol et donc imiter le boiteux.

5 Karin Ueltschi entraîne alors le lecteur, après une passionnante réflexion sur le jeu et sur l'*homo ludens* (p. 177), sur tout ce qui entoure le jeu de la marelle dont elle donne certaines représentations (p. 181) : le chiffre 9, le « cloche-pied », et enfin la notion de seuil et de tabous qui sont sous-jacents. Elle aborde également le cas de voyages extraordinaires des explorateurs à la recherche de l'ailleurs qui ont visité un Autre Monde [3] et qui ont pu en revenir. La marelle est un axe horizontal, une projection de l'échelle, élément essentiel du symbolisme ascensionnel dans la mystique judéo-chrétienne (p. 203), qui permet de rejoindre le ciel et la terre [4]. L'auteur rappelle que les arbres, les ailes sont aussi un moyen de joindre le ciel et la terre, et inversement, puisque tel est le désir de l'homme de retrouver toujours un passage vers le paradis perdu.

6 Karin Ueltschi propose dans cet ouvrage, comme dans les précédents, une bibliographie riche et ouvre des pistes de réflexion inattendues et bienvenues.

NOTES

1 Karin Ueltschi, *Le Pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Paris, Honoré Champion, 2011. Cette recherche fait aussi référence aux travaux précédents de l'auteur : *La Main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, Paris, Honoré Champion, 2010.

2 La colonne (p. 87) deviendrait « tordue » du fait de la boiterie. Une colonne déviée entraîne la boiterie d'un corps humain qui n'est pas, en fait, symétrique.

3 Cette appellation n'est pas réservée à l'Autre Monde celtique. On pourra cependant remarquer que l'Autre Monde celtique échappe à la notion de verticalité. À propos de l'Autre Monde celtique et du Sidh (Jean-Paul Persigout), voir le *Dictionnaire de mythologie celtique*, Paris, Imago, 2009, p. 48 et 364.

4 On pourrait regretter l'absence de référence à Claude Gaignebet pour la question de la patte d'oie et du jeu de l'oie. Sur ce point, voir

Claude Gaignebet, *Lettre à Julien sur Rabelais et le « Tiers Livre » et le Jeu de l'Oie*, Tours, Lume, 2007, p. 46 et suiv. La question de l'oie dans l'héraldique pourrait être aussi une piste de recherche. Karin Ueltschi fait remarquer d'ailleurs qu'il existe différentes représentations de la marelle (circulaire, en escargot) : c'est une forme de trajectoire qui révèle un parcours initiatique.

AUTEUR

Laurence Doucet
Docteure de la Communauté Université Grenoble Alpes (LITT&ARTS UMR 5316 – ISA)
IDREF : https://www.idref.fr/223770116
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/laurence-doucet

Jean-Charles Berthet, *Merlin le fou. Essai d'archéologie et d'anthropologie*

TheBookEdition.com, 2019, 390 p. (également disponible en format PDF)

Brigitte Charnier

DOI : 10.35562/iris.1346

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Jean-Charles Berthet, *Merlin le fou. Essai d'archéologie et d'anthropologie*, TheBookEdition.com, 2019, 390 p. (également disponible en format PDF)

PLAN

Les deux Merlin
Qui joue à quoi ?

TEXTE

1 Cet ouvrage, somme d'un travail considérable, déroule en dix-neuf chapitres, répartis en quatre parties, une analyse novatrice de Merlin. Disons d'emblée que le travail de Jean-Charles Berthet (agrégé et docteur ès lettres) s'adresse à des spécialistes du domaine médiéval comme le prouvent les démonstrations, nombreuses et ardues, de phonétiques historiques qui apparaissent au cours de l'exposé (un tableau des métaphonies en brittonique est présenté en début d'ouvrage). Les cartes réalisées, concernant la civilisation celte vue par les archéologues et la civilisation plus restreinte liée à l'île de la Grande-Bretagne, permettent de resituer les textes dans leur contexte historique et linguistique. En fin d'ouvrage, les index par noms des personnages et par thématiques faciliteront les recherches futures.

2 L'intérêt de sa démarche réside dans le nombre important de textes que l'auteur met à notre disposition, fournissant un travail philologique remarquable. En effet, ces textes sont proposés en langue originale (latin, gallois, breton, irlandais, moyen anglais, ancien français), accompagnés de traductions en français, dont certaines sont inédites, et suivis d'explications. Cela permet à l'auteur de les saisir dans leurs dimensions linguistique et littéraire.

Les deux Merlin

3 Qui est donc Merlin ? D'emblée, Jean-Charles Berthet nous plonge dans la complexité de ce personnage en défendant la thèse que le Merlin homme sauvage et l'enfant Merlin appartiennent à un même mythe archaïque. Il agit en véritable archéologue littéraire en fouillant les textes, afin d'en dégager les strates pour retrouver l'image d'un Merlin préchrétien.

4 Comment procéder pour défendre cette thèse ? Jean-Charles Berthet recourt à deux méthodes : la méthode comparatiste de Georges Dumézil mise en avant dans son étude *Mythe et Épopée*[1] et l'approche anthropologique de Claude Lévi-Strauss, particulièrement dans ses *Mythologiques*[2]. Aussi scrute-t-il les textes, véritables palimpsestes, qu'il compare afin de définir, au-delà de leur identité structurelle, au-delà du temps et de l'espace, quel mythe, à travers les variantes, se cache sous Merlin. Il fait appel également, en amont, aux autres mythologies indo-européennes. La comparaison des structures narratives, dont la congruence complète est reconnue, rend possible le repérage des contours de ce mythe celtique hérité.

Qui joue à quoi ?

5 Dans ce dédale de textes, de récits, l'analyse de la deuxième partie du livre est à lire avec attention dans la mesure où un épisode ludique, en apparence anodin, ainsi que ses variantes combinatoires, revêt une importance mythique qu'on ne lui soupçonnait pas et permet, dans la quatrième partie, d'asseoir définitivement la thèse soutenue. Le récit perse, relatant la vie de Yima et de son descendant Feridun, fournit le scénario complet du mythe du héros que retrace la juxtaposition des légendes des deux Merlin. Le mythe de Merlin n'est

pas un emprunt, mais provient bien, selon l'auteur, d'un héritage indo-européen.

6 On ne peut que saluer cet ouvrage dont la richesse, la profondeur et la rigueur des analyses ouvrent des pistes innovantes au dossier Merlin, ouvrage en adéquation avec son titre.

NOTES

1 Georges Dumézil, *Mythe et Épopée I*, Paris, Gallimard, 1968 ; *Mythe et Épopée III*, Paris, Gallimard, 1973.

2 Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques I*, Paris, Plon, 1964 ; *Mythologiques II*, Paris, Plon, 1967 ; *Mythologiques III*, Paris, Plon, 1968.

AUTEUR

Brigitte Charnier
Docteure ès lettres, membre de la Société de mythologie française
IDREF : https://www.idref.fr/131303511
ISNI : http://www.isni.org/0000000139078276
BNF : https://data.bnf.fr/fr/17151491

Valéry Raydon, *Le Cortège du Graal. Du mythe celtique au roman arthurien*

Marseille, Terre de Promesse, 2019, 406 p.

Philippe Walter

DOI : 10.35562/iris.1349

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Valéry Raydon, *Le Cortège du Graal. Du mythe celtique au roman arthurien*, Marseille, Terre de Promesse, 2019, 406 p.

TEXTE

1 L'ouvrage comporte dix chapitres :

- « Présentation du corpus des sources et du motif » ;
- « Hypothèse d'un motif celtique » ;
- « Trois pistes interprétatives à écarter » [dont le motif chrétien] ;
- « Un ensemble trifonctionnel de talismans royaux (graal, lance, tailloir) » ;
- « Des *regalia* forgés à partir d'un merveilleux celtique : chaudron nourricier, lance sanglante, tailloir » [un chapitre pour chaque objet] ;
- « Des talismans garants de la souveraineté » ;
- « Un roman arthurien gallois élaboré à partir d'un ancien récit mythologique traitant des exploits de jeunesse du dieu Lleu (Lug) Llaw Gyffes » ;
- « Les enseignements à en tirer ».

2 L'érudition celtique déployée dans ce livre est considérable mais elle devient vite écrasante et pédante, faute d'isoler la longue trame narrative qui parcourt les 9 000 vers du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes : trop de digressions, de dispersion, de confusion, de rapprochements hasardeux et pas assez de raisonnement, en particulier sur les rapports entre littérature médiévale, philologie

romane et mythe « celtique » (irlandais ou gallois, en l'occurrence). Pour la philologie, le constat est navrant d'amateurisme : l'auteur dit utiliser l'édition de Roach (1959) publiée d'après le manuscrit BnF fr. (voir p. 11, note 2) mais se fonde sur une traduction publiée douze ans auparavant : celle de Foulet (1947) qui suivait lui-même les éditions de Hilka (1932) et de Baist (1909), fondées sur le manuscrit de Mons, n° 331/206. C'est incohérent et cela n'augure pas d'un grand respect du récit français. Pour l'étude du récit lui-même, les erreurs de méthode sont flagrantes et constantes. D'abord la focalisation exclusive sur le « cortège » du graal est une méprise fatale : réduire l'interprétation « mythique » à ce seul épisode pour mieux lui trouver des analogues celtiques, c'est caricaturer et mutiler le récit de Chrétien. Procuste était un mauvais comparatiste, criminel de surcroît. Ensuite, il faut le répéter : il n'y a ni « défilé », ni « procession », ni « cortège du graal » (ces mots sont des pièges féroces pour exégètes). Lorsqu'un roi invite à sa table un jeune chevalier égaré, ce n'est pas pour lui montrer sa vaisselle, mais pour le nourrir ! Le graal apparaît lors d'un service de bouche qui doit conduire Perceval à s'interroger sur les nourritures terrestres et spirituelles (puisque ce graal contient une hostie), ce qui prouverait son charisme royal et thaumaturgique (voir l'ouvrage de Marc Bloch). En fait, l'auteur ne s'intéresse pas au *Conte du Graal*. Il s'en sert plus qu'il ne le sert pour un objectif vain et naïf : démontrer l'existence d'un texte gallois qui n'a jamais existé et qui, à supposer qu'il existât, n'expliquerait en rien le moindre passage du *Conte du Graal*, encore moins les quelques vers de l'œuvre retenus pour la présente enquête. Le recours au gadget (dumézilien) des trois fonctions permet de reconstituer, à peu de frais, un archétype fantôme de Chrétien : un conte gallois retraçant les enfances du dieu Lleu (Lug) Llaw Gyffes. Le problème est qu'aucun texte celtique (irlandais ou gallois) relatif à Lug ne présente solidairement les trois objets graal, lance et tailloir interprétés « trifonctionnellement ». Le vain projet s'effondre de lui-même. La modestie de l'auteur prétend « mettre fin à l'énigme du graal vieille de plus de 800 ans » (4e de couverture). Chaque médiéviste digne de ce nom sait pourtant qu'il n'y a pas d'« énigme du graal », puisque la définition précise du mot a été donnée dès la fin du XIIe siècle par le moine Hélinand de Froidmont. L'auteur ne l'ignore pas (p. 86) mais, au terme d'une improbable trituration de textes celtiques divers et d'un aveuglement assez inexplicable sur la lettre

du texte français, il veut nous convaincre, par une corrélation illusoire, que ledit graal est en réalité un chaudron celtique : celui du Dagda, auquel l'auteur a consacré un précédent ouvrage (2015) et qui, malheureusement, n'a aucun rapport avec Lug. Au demeurant, cette hypothèse sur la nature du graal est totalement inutile, puisque c'est le contenu du graal « trestot descovert » et non le contenant qui est important : une nourriture spirituelle (hostie en version chrétienne, saumon en version celte), comme le montrent la légende de saint Corentin par exemple, ainsi que d'autres textes celtiques que l'auteur cite sans comprendre leur importance. Redisons clairement qu'il n'y a pas de « mythe du graal » avant Chrétien. Il est donc vain de reconstituer un aléatoire « mythe celtique du graal » avec Chrétien (ce qui ne veut pas dire, évidemment, qu'il n'y a rien de « celtique » chez Chrétien). En fait, on ne peut pas projeter sur un nébuleux passé celtique (de quelle époque ? où ? pourquoi ?) un objet supposé magique et archétypal qui expliquerait en retour tous les récits médiévaux et modernes du graal de Chrétien de Troyes à Richard Wagner. Pourquoi sous-estimer la fonction mytho-poétique de la littérature, sa capacité à créer des mythes (le graal étant un mythe authentiquement créé par la littérature) ?

3 Avec sa typographie tassée et son ambition démesurée (qui trop embrasse mal étreint), cet ouvrage perd le lecteur en route. Il s'épuise dans un déluge de notes et de références bibliographiques sans objet ; la plupart sont d'une inutilité tragique (style fiches de lecture), car l'auteur n'en tire rien. Ce savant fatras contrevient à la belle devise médiévale du Graal, exprimant la haute sagesse de celui qui ne ment (Gor-ne-mant) : « Qui trop par(o)le, il se méfait (il se cause à lui-même un méfait) ! » À force de s'asseoir sur le récit de Chrétien, on finit par ne plus le voir ni le lire in-té-gra-le-ment. Le *Conte du Graal* est un Everest dont on ne sort jamais indemne. C'est soit l'asphyxie (9 234 vers dans la Pléiade), soit le découragement avant l'arrivée. Le *Conte du Graal* se mérite ; il ne se soumet pas.

AUTEUR

Philippe Walter
CRI2i
IDREF : https://www.idref.fr/028302893

ISNI : http://www.isni.org/0000000121476911
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12016640

Françoise Clier-Colombani et Martine Genevois (éds), *Patrimoine légendaire et culture populaire : le gai savoir de Claude Gaignebet*

Paris, L'Harmattan, coll. « Kubaba », 2019, 554 p.

Jean-Charles Berthet

DOI : 10.35562/iris.1350

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Françoise Clier-Colombani et Martine Genevois (éds), *Patrimoine légendaire et culture populaire : le gai savoir de Claude Gaignebet*, Paris, L'Harmattan, coll. « Kubaba », 2019, 554 p.

TEXTE

1 Ce volume est une collection d'articles en hommage à Claude Gaignebet (1938-2012, désormais C. [1]). Françoise Clier-Colombani et Martine Genevois assurent l'avant-propos ; Bernard Sergent, Claude Gaudriaut et l'historien Jacques Le Goff rédigent séparément une préface. Tous rappellent sa prodigieuse érudition qui coiffait les littératures de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance ; son joyeux feu verbal ; sa faculté de faire jaillir une signification à partir des rapprochements les plus inattendus et la sociabilité du savant qu'il incarnait.

2 C. est intervenu régulièrement à Grenoble dans le cadre de colloques ou de séminaires organisés par le Centre de Recherches sur l'Imaginaire. Les plus anciens se rappelleront cette discussion de fond entre C. et Gilbert Durand au cours de laquelle chacun d'eux exprimait son point de vue sur la mythologie.

3 Six parties structurent l'ouvrage autour des thèmes de prédilection de C. [2].

4 La première partie, intitulée « Rabelais et ses émules », regroupe des textes qui prolongent les travaux de C. sur l'œuvre de Rabelais. On trouve d'abord l'article de Bruno Pinchard, « Le froc de Rabelais », dans lequel il est question de la religion « au contraire de toutes aultres » du maître de la Devinière. Face à la chasteté, à la pauvreté et à l'obédience que prônent les ordres franciscains, Rabelais oppose une abbaye de Thélème où « on peult estre marié, que chascun feut riche, et vesquit en liberté » (*Gargantua*, LII). Suit l'article de Bertrand Portevin, « Quand Rabelais rencontre Hergé ou comment RG m'a fait aimer CG », qui décrypte certaines vignettes de *Tintin au Tibet* (1958-1959) d'Hergé en s'appuyant sur la thèse de C. B. Portevin considère cet album comme une preuve supplémentaire que le dessinateur belge avait conçu son œuvre comme un projet mythico-mystique, étant donné que « chaque album de Tintin comporte soixante-trois pages » (nombre de cases au jeu de l'oie), que « chaque album correspond à un arcane du jeu de Tarot », que « l'aventure des *Picaros* débute le 3 février » (jour de naissance de Gargantua) et que « Carnaval clôt le corpus de vingt-deux albums sur un "Mat" gargantuesque ». Dans son article « Le songe d'Alcofribas », Christine Escarmant envisage les rapports intertextuels entre la Kabbale chrétienne (Pic de la Mirandole, Guillaume Postel) et les cinq livres de Rabelais et, à travers l'exemple du mot *vin* (étymologie kabbalistique : hébreu *YaYiN* > grec *oinos* > latin *janus* puis *vinus*), elle propose un exemple d'étymologie et de lecture *panomphée* « universelle ». C. défendait l'idée que le couple *divin* Bacchus/Bacbuc (« bouteille » en hébreu) était le masque générique d'un dieu caché, « Mussé » (Rabelais, V, 47), qui apparaissait dans le temps d'un carnaval qui réunit la fête dionysiaque, les Anthestéries, et le carnaval juif, Pourim. Yves Vadé offre « Cent huit fleurs pour Claude Gaignebet » et aborde l'univers des combinaisons de nombres qui alimentent les spéculations les plus diverses. Après avoir étudié la dimension symbolique du nombre 108 dans de très nombreuses cultures anciennes de l'Eurasie, l'auteur s'intéresse à la géométrie et montre, d'une part, que le pentagone convexe parfait, dont l'angle de deux côtés contigus est de 108°, est la forme adoptée notamment pour des bijoux préhistoriques ; d'autre part, qu'en reliant les localités européennes (Milano, Medelingen, Moliens) dont le nom ancien est *Mediolanum* — l'étymologie révèle un centre sacré gaulois *medio-lanon* « ± centre sacré » — par un trait tracé sur une carte, on obtient

un immense pentagone dont trois sommets présentent des angles d'environ 108°. Selon l'auteur, il s'agirait d'une entreprise délibérée qui a été réalisée au plus tard à l'époque gallo-romaine. L'article « L'année 1972 ou Claude Gaignebet pataphysicien » de Dominique Lacaze reproduit un texte très court de C., « Reliques imaginaires », mais de si mauvaise qualité que c'est illisible.

5 La deuxième partie, intitulée « Étymologie populaire, toponymie et mythologie des lieux », regroupe des textes organisés autour de la question de la langue, car C. accordait une attention toute particulière aux jeux de mots et aux variations des termes recueillis sur le terrain. Jean-Paul Savignac inaugure cette partie avec un article « D'un bon usage du dictionnaire » en donnant quelques conseils sur le travail poétique pour traduire quelques termes polysémiques (*kháris*, *kômos*, *áotos*) ou des hapax (*phoinikoeánon* « rouge-vêtu ») de la poésie pindarique : il faut renverser l'expression conventionnelle en recourant au désordre verbal, à l'imitation des autres poètes et aux néologismes. Par son titre énigmatique « Pourquoi Margot ? », l'anthropologue Jean-Loïc Le Quellec entend élucider le mystère des lieux, roches ou mégalithes Margot (« Bois Margot », « Grotte à Margot », « Menhir à Margot, etc.) que l'on trouve notamment en Bretagne. L'analyse croisée de la mythologie et de l'étymologie révèle que Margot est une pie, équivalent continental du corbeau insulaire des traditions celtiques dans lesquelles les corvidés sont la manifestation guerrière de la grande déesse Bodb « Corneille ». Ensuite, Raymond Delavigne donne quelques exemples de la confrontation des étymologies populaires et savantes que C. affectionnait : ainsi le lieu-dit *Pré du Pannetier* (1930) non loin de l'abbaye de Chaloché, renvoyant au « Pré du Pas Montier » (1811), *Montier* étant une variante de *Moutier* « Monastère », donc un chemin des moines. R. Delavigne propose de retrouver le nom initial d'un lieu-dit habité nommé *Les Troncs qui fument* aux temps modernes, mais qui remonte successivement à *l'Étron qui fume* (cadastre de 1811), lui-même réfection d'un *l'Estre* [Âtre] *qui fume* au XVIIIe, époque où l'on devenait propriétaire d'une maison construite en une nuit sur la lande si la cheminée fumait au matin. *In fine*, il semble que la bonne étymologie soit celle du mot *troche* qui désigne les arbres trognes qu'on utilisait au Moyen Âge pour le bois de chauffage et le fourrage des bêtes. Or, deux parcelles de terre portent le

nom ancien *de Grands et Petits Trop-chauds*. Enfin, Martine Genevois étudie les « origines légendaires et gargantuines de la fondation de Cluny » : pour quelle raison le modeste site de Cluny a-t-il été choisi pour une grande réforme au xe siècle ? Pour répondre, l'auteure a réuni un dossier où les pièces historiques, mythologiques et légendaires associées au matériel linguistique (hydro- et anthroponymie) sont compatibles avec une hypothèse précise : les bénédictins ont investi ce lieu qui était un lieu sacré — Gargantua était une divinité celtique — et, en diabolisant les anciennes croyances contre lesquelles ils luttaient, ces moines ont assuré leur continuité.

6 La troisième partie, intitulée « Rythmes calendaires », s'ouvre avec un article dans lequel l'historien médiéviste Jean-Claude Schmitt rappelle combien les travaux de C. ont rendu possible le mariage entre folklore et histoire. Grâce à l'article « Septembre en Champagne médiévale : thaumaturgie, eaux brûlantes et temps vineux » de la médiéviste Francesca Canadé Sautman (université de Californie), on découvre les différents motifs présents dans un poème d'Eustache Deschamps à propos du feu nocif du saint bourguignon Dalibras et que l'auteure relie par recoupement au mois de septembre, à des bornes calendaires concrètes (récoltes, vendanges) et à des réseaux symboliques (enfumage, noircissement, bouillonnement des eaux) fixés dans des récits ou des légendes (thaumaturgie des fontaines, menaces des loups). Dans « L'Ourse et la vierge au bain », Yves Chetcuti reprend un problème soulevé par les folkloristes français qui consiste à savoir quel est le lien entre la date du 2 février (Chandeleur) et l'ours que mentionnent maints dictons populaires à caractère météorologique. Après avoir montré les faiblesses des réponses apportées par les folkloristes, Y. Chetcuti étaye les intuitions de C. qui considérait que la solution au problème était astronomique. Les correspondances constatées entre les héortologies et les mythologies celte insulaire (Irlande) et grecque invitent à conclure que les dictons du cœur de l'hiver (2 février) relatifs à l'ours s'insèrent dans une conception plus large du temps dans lequel les mouvements de la constellation de la Grande Ourse manifestent, pour l'exprimer en termes grecs, le temps d'Ouranos qui coiffe les temps opposés de Chronos et de Zeus. « À propos d'un article sur le voyage de Guillaume de Gellone (avec un commentaire

de C.) » de l'artiste Bernard Fabvre analyse la légende de Guillaume de Toulouse qui mentionne en 806 l'étrange périple qui conduisit ce noble depuis la cour de Charlemagne à Gellone — monastère où il se retira — en passant par Brioude et Toulouse. Or, cette légende fait apparaître deux curiosités, l'une calendaire (les étapes sont séparées par 92 jours les unes des autres), l'autre astronomique/zodiacal (les dates clés de cette légende correspondent respectivement aux milieux du Sagittaire, de la Vierge et des Gémeaux). En projetant ce périple sur une année complète et en considérant que 92 jours correspondent à une saison (Pline l'Ancien), l'étrange voyage de Guillaume se meut en un itinéraire à rebours dans le temps, au cours duquel le héros se dépouille progressivement de ses armes : soldat à Toulouse, mi-soldat/mi-moine à Brioude et moine à Gellone. Suivent les explications calendaires de C.

7 La quatrième partie est intitulée « Rites et carnavals », car cette fête est un thème majeur dans l'œuvre de C. À l'opposé de Mikhail Bakhtine qui voit dans un unique carnaval une contre-culture populaire à la culture officielle, C. définit les carnavals comme les vestiges d'une religion préhistorique, pratiquée dans tout le monde indo-européen, et fondée sur le calendrier lunaire. Cette partie commence avec les « Paroles de fols : la littérature carnavalesque (Moyen Âge et Renaissance) » de Martine Grinberg. En historienne, l'auteure illustre la place des fols et sots dans tout un ensemble de textes, dits ou joués (les soties) dans l'espace urbain lors du carnaval. Dans « Étymologies de "Carnaval" », le préhistorien Dominique Pauvert recense les différentes explications étymologiques de Carnaval et il en conclut que c'est un composé gaulois à comprendre comme *carno-* « cornes » et *-valos* « prince », soit « Prince des Cornes » qu'il relie à la divinité gauloise Cernunnos et aux vestiges de la religion païenne dans la culture populaire [3]. Dans son « Paris-Carnaval : le bœuf gras au fil de l'histoire », Marcel Turbiaux étudie dans la durée cette attraction majeure du carnaval d'hiver : la promenade du bœuf gras dont l'origine reste obscure. Le dossier rassemble les témoignages les plus anciens (XIVe siècle) jusqu'aux plus récents (1919). Dans « Mardi-gras ou Gras-dimar : le balancement céleste-infernal », le musicothérapeute Willy Backeroot se livre à la description de trois carnavals (Belgique, Suisse, Luxembourg) qu'il enrichit de remarques et d'intuitions

mythologiques inspirées des travaux de C. L'attention de l'anthropologue indépendant Paolo Giardelli porte, dans son article « La Confrérie des *Maddalenanti* et la *Maddalena* del Boscoe à Taggia », sur le culte et les rites (festin, danse de la mort, bâtons traditionnels auxquels sont attachés des bouquets de lavande, parodie de messe) qui entourent Sainte-Marie-Madeleine-du-Bois dans cette région de Ligurie occidentale.

8 La cinquième partie dont le titre est « Personnages et Thèmes mythologiques » regroupe huit articles : dans « Mélusines d'ici et d'ailleurs », Françoise Clier-Colombani (EHESS) propose une étude comparée des mythes de Mélusines d'Extrême-Orient et du Pacifique. L'analyse de ces mythes asiatiques éclaire le mythe européen, car elle révèle, par exemple, la raison de l'interdit mélusinien qui gît au cœur de ce mythe : la déesse ne doit pas être vue nue, car sa forme primitive — celle d'un animal — ne doit pas être dévoilée. Dans sa contribution intitulée « Une interprétation mythologique de la *Complainte de la Blanche Biche* : Marguerite, la biche et Eugénie », Brigitte Charnier, docteure en lettres, montre que cette complainte, recueillie tardivement, conserve un substrat mythique que met à jour notamment l'étude de l'onomastique. Dans son article « Une voie de lait : les laitues, le démon de midi et la mélancolie », Annick Fédensieu s'interroge sur l'interdit de manger le cœur des laitues (*lactuca* « [salade] laiteuse » en latin) qui pesait sur les femmes grecques. Cette « voie du lait » que suit cette ethnologue conduit à distinguer une valence positive (humidité, fertilité masculine, mélancolie blanche [= inspiration]) et une valence négative (mort, impuissance, amertume, mélancolie noire) de cette plante qu'elle débusque dans les croyances attestées depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. Marco Piccat, romaniste à l'université de Turin, étudie la « Reine nue dans les fresques de la Villafranca Piemonte » (Chapelle de Missione, milieu du xve siècle) et se demande s'il s'agit bien de la Reine Jeanne Ire de Naples (1326-1382), qui est devenue un personnage légendaire en Provence, et si la présence de cette femme nue correspond à une ancienne prophétie ou bien s'il s'agit plus simplement d'une vengeance politique. Un dossier très documenté et une réponse tout en nuance. Avec sa « Légende des vieilles et ses survivances dans la tradition orale des Grands Causses », Jacques Freyssenge, conservateur aux Archives

municipales de Millau, s'intéresse aux « vieilles » à travers les sources moins officielles que sont les sermons des prédicateurs, les *exempla* et les enquêtes folkloriques. Il ressort que les traditions cléricales et populaires associent les « vieilles » aux masques et à des êtres dangereux (sorcières, géantes) qui apparaissent dans la scansion du temps calendaire et sont associés à des réalisations gigantesques, des lieux-dits « Malevieilles » (dolmen, tumulus) dont la signification originelle est perdue. Avec « Naître en pet : le conte du Pouçot (AT 700), la vieille et la vache cosmique », Jacques Merceron (université d'Indiana, Bloomington) reprend le dossier jadis étudié par Gaston Paris (lecture mytho-astrologique) puis par Nicole Belmont (lecture psychanalytique), en intégrant dans son interprétation le concept d'âme-souffle-pet cher à C. et la figure de la vache cosmique, alias « la vieille » (l'aïeule), présente dans plusieurs traditions mythologiques indo-européennes. Dans « Polichinelle au Paradis », la conteuse Anastasia Ortenzio transcrit un conte de la tradition orale des Pouilles. Elle compare ensuite ce récit avec la version de « Saint Antoine en Enfer » d'Italo Calvino (*Contes populaires italiens*). Claude Lecouteux, professeur émérite de Sorbonne Université, clôt cette partie en étudiant les « génies domestiques », dont il analyse minutieusement les noms et les croyances qui entourent ces êtres que le christianisme a progressivement diabolisés.

9 L'ensemble de ce volume traduit bien l'énergie intellectuelle qu'éveillait cet infatigable chercheur à l'imagination fructueuse. Un regret : l'absence d'une bibliographie complète de ses écrits qui, à ma connaissance, n'a pas le mérite d'exister. En voici une ébauche ci-dessous.

BIBLIOGRAPHIE

1968a, « Sur la Saint-Sabot », *Bulletin folklorique d'Île-de-France*, p. 14-17.

1968b, « Sur le Jeudi-Jeudiot », *Bulletin folklorique d'Île-de-France*, p. 35-44.

1969, « Sur le Jeudi-Jeudiot », *Bulletin folklorique d'Île-de-France*, p. 105-108.

1972a, « Le Combat de Carnaval et Carême de P. Bruegel (1559) », *Annales ESC*, vol. 27, p. 313-345.

1972b, « Le Cycle annuel des fêtes à Rouen, au milieu du XVIe siècle », dans *Fêtes de la renaissance* 3 (quinzième Colloque international d'Études humanistes, Tours, 10 et 11 juillet 1972), p. 569-578.

1974a, *Le Carnaval : essais de mythologie populaire*, texte établi par Marie-Claude Florentin, préface de Claude Mettra, Paris, Payot, coll. « Le regard sur l'histoire ».

1974b, *Le Folklore obscène des enfants*, Paris, Maisonneuve et Larose (thèse de Doctorat).

1974c, & Fonvieille René, « Les Divertissements organisés des écoliers grenoblois au XVIe siècle », *Le Monde alpin et rhodanien* (*Revue régionale d'ethnologie*), n°s 2-4, p. 59-71.

1976a, « Véronique ou l'Image vraie », *Anagrom*, n°s 7-8, p. 45-70.

1976b, « Les saints successeurs des dieux à la Renaissance », dans J. Poirier et F. Raveau (éds), *L'Autre et l'Ailleurs : hommage à Roger Bastide*, Paris, Berger-Levrault, p. 301-305.

1976c, « Note à propos de "narille" (Bringuenarille) et d'anille (en rapport avec le meunier) », *Bulletin de la Société de mythologie française* (BSMF), n° 103, p. 23-24.

1979a, « Jérôme ou le nom sacré : Hieron Onyma », *Ragile*, n° 3, p. 86-89.

1979b, préface de *Le Cœur mangé. Récits érotiques et courtois des XIIe et XIIIe siècles*, traduit par D. Régnier-Bohler, Paris, Stock, coll. « Stock plus Moyen Âge ».

1980, « Fêtes du monde », *Europe*, Paris, Le Moniteur, p. 9-18.

1981a, « L'homme qui a vu l'homme, qui a vu l'homme, qui a vu … », *Poétique*, n° 45, p. 1-8.

1981b, « Importance de la racine indo-européenne **bhel*, l'écaille, le poil, la lèpre, signes d'impureté », *Bulletin de la Société de mythologie française* (BSMF), n° 123, p. 158-159.

1985a, « L'origine indo-européenne du Carnaval », dans *Le Carnaval, la fête et les communications. Rencontres internationales de Nice*, p. 89-96.

1985b, & Lajoux Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire*, Paris, PUF.

1986a, *À plus hault sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose (thèse de doctorat d'État).

1986b, & Lajoux Jean-Dominique, « Esposizione e publico ludibrio », *Arte Profana e religione popolare nel Medio Evo*, Milan, Fabbri Editori.

1988, *Carnavals et Mascarades*, Paris, Bordas.

1990a, « Le sang-dragon du *Jardin des Délices* », *Ethnologie française*, n° 4, p. 378-390.

1990b, & Perier Marie-Claude, « L'homme et l'excretum », dans *Histoire des mœurs*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 831-893.

1991a, « Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit les peuples et embarrassé les savants », dans *Histoire des mœurs*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 1045-1094.

1991b, « La “Sanglance” ». Conversations avec Yvonne Verdier », *Ethnologie française*, t. 21, nº 4, p. 439-443.

1992, Bertin Georges, Vital Le Bossé Michel & Gaignebet Léon (illustrations), *Promenade en Normandie avec Lancelot du Lac*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, 143 p.

1993a, « Discours de la sorcière de Saint-Julien-de-Lampon », dans N. Jacques-Chaquin et M. Préaud, *Les Sabbat des sorciers en Europe* : xve-xviiie *siècles* (Colloque international, ENS Fontenay-Saint-Cloud, du 4 au 7 novembre 1992), Grenoble, Jérôme Millon, p. 47-54.

1993b, « L'été de la Saint-Martin. L'hiver de la lune rousse. Ou les contre-saisons des pléiades », *Les Annales de la recherche urbaine*, nº 61, *Les saisons dans la ville*, p. 15-18.

1995, « De la tradition à la post-modernité », *Bulletin de la Société de mythologie française* (BSMF), nos 179-180, p. 2.

1996a, « Rabelais et la tradition gallique », *Bulletin de la Société de mythologie française* (BSMF), nº 183, p. 46-53.

1996b, « Les éphémérides de Crusocronos en Atlantide », dans L. Andries (éd.), *Robinson*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques ».

1997, « Brant à la croix des chemins », postface de Sébastien Brant, *La Nef des fous*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés ».

1998, « Le treizième apôtre », *Bulletin de la Société de mythologie française* (BSMF), nº 186, p. 10-14.

2000, « L'escarpolette : Almanach, éphémérides pour l'an perpétuel récréatif et destructif », dans J. Lefort, J. Le Goff & P. Mane (éds), *Les Calendriers. Leurs enjeux dans l'espace et dans le temps* (Colloque, Cerisy, du 1er au 8 juillet 2000), Paris, Somogy Éditions d'art (réédition chez Hermann, 2016).

2004, & Tonneau-Ryckelynck Dominique, *Les Triomphes de Carnaval*, Catalogue de l'exposition (du 5 janvier au 14 mars 2004), Gravelines, Musée du dessin et de l'estampe originale en l'Arsenal.

2007, *Lettre à Julien sur Rabelais, le Tiers Livre et le jeu de l'oie*, Tours, Éditions Lume.

2009, Besson Christian, Fabvre Bernard, Latreille Emmanuel, Phéline Sophie, Piniès Jean-Pierre & Pinchard Bruno, *La Dégelée Rabelais*, Montpellier, FRAC Languedoc-Roussillon (Catalogue d'une exposition du 6 juin au 28 septembre 2008, 319 p. + trois conférences filmées de C.).

2010, « Pierres vives », dans D. James-Raoul et C. Thomasset (éds), *La Pierre dans le monde médiéval*, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », p. 269-

276.

2011a, « Cacher cette pupille … », dans C. Thomasset et M. Pagan (éds), *Cacher, se cacher au Moyen Âge*, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », p. 101-106.

2011b, « L'os de l'immortalité et l'âme en pet ou les 40 sauts du pois chiche dans le calendrier », *Venus d'ailleurs*, 13, livret 2, Gajan, Éditions Venus d'ailleurs.

2012, *La Folie Margot : lecture de La Dulle Griet de Pieter Bruegel l'ancien*, Nîmes, Éditions 4, Barbier, 70 p.

2014, « De la vieille et son cul », *Bulletin de la Société de mythologie française* (BSMF), n° 255, p. 4-7.

Wikipédia à l'article « Claude Gaignebet » propose plusieurs liens vers des conférences et des entretiens de C.

NOTES

1 Il sera désigné dans ce compte rendu comme les maîtres anciens dans les gloses, par l'initiale de son prénom.

2 La sixième partie n'est pas résumée, car il s'agit d'œuvres d'art plastique en forme d'hommages à C.

3 Pour l'auteur, *corno-* est latin et *carno-* gaulois. Mais le pluriel du gallois moderne *cyrn* « cornes » reflète un brittonique masculin pluriel **kornī* en face du latin classique *cornua* ou **cornas* en latin tardif (fr. *cornes*). Le celtique présenterait donc les trois degrés apophoniques de la racine : degré *e* (*Cernunnos*), degré *o* (*Cornay* dans les Ardennes) et, comme le latin, le degré *zéro* (*carn-* < **kr̥n-*).

AUTEUR

Jean-Charles Berthet
IDREF : https://www.idref.fr/076004554
ISNI : http://www.isni.org/0000000385686859