

Un teatro de l'experience: TH - 2058, de dominique gonzalez-foerster

Um teatro da experiência:

TH - 2058, de Dominique Gonzalez-Foerster

Eric Bonnet

Resumé

Qu'est-ce qu'un espace, qu'est-ce qu'un lieu? Dans son introduction à l'exposition *Fables du lieu*¹, Georges Didi-Huberman écrit: "Un lieu, ce serait donc le contraire d'un espace. Ou plutôt, c'est un espace rendu improbable, impossible, impensable : étrange, pour tout dire. Investi, singulier, dissemblable à tous les autres. En cela, l'artiste qui invente un lieu – c'est-à-dire, étymologiquement, qui vient dans le lieu, entre dans son intimité par une espèce de corps à corps – en même temps déplace toute idée que nous nous en faisons juste avant." Il discute l'oeuvre d'art comme des installations pas musée, mais une scénographie insérée dans un lieu chargée d'histoire.

Mots-Clés

Espace; lieu; art contemporain.

Resumo

*O que é um espaço, um lugar? Na introdução de seu livro *L'exposition Fables du lieu*¹. Didi-Huberman escreveu: "um lugar seria então o oposto de um espaço. Ou melhor dizendo, é um espaço feito improvável, impossível, inconcebível: totalmente insólito. Concebido, singular, diferente de todos os outros. Nesse sentido, é o artista quem inventa um lugar - isto é, etimologicamente, é quem vem do lugar da sua intimidade como uma espécie de corpo a corpo - que move simultaneamente a ideia a qual estávamos construindo anteriormente." Discute a obra de arte como instalação não museável, mas uma cenografia inserida em um lugar carregado de história.*

Palavras-chave

Espaço; lugar; arte contemporânea.

Il pleuvait depuis des années maintenant, pas un jour, pas une heure sans pluie. Cette chute d'eau continue avait d'étranges effets sur les sculptures urbaines. Elles commençaient à pousser comme des plantes tropicales et devenaient de plus en plus monumentales. Pour arrêter cette poussée, on décida de les stocker à l'intérieur parmi des centaines de lits d'abris, qui nuit et jour recevaient des réfugiés fuyant la pluie [...] (Turbine Hall/2058/Londres) ².

Le synopsis relève entièrement de la fiction. Mais il fait écho au Londres qui a vécu des événements tragiques, l'inondation de 1953, les bombardements durant la seconde guerre mondiale. Londres, comme une fiction potentielle est une ville écran apte à porter l'image de résistance à la catastrophe. Nous pensons au Londres historique et mythique d'il y a 70 ans qu'évoquent les dessins de Henri Moore représentant les réfugiés allongés dans les couloirs du métro pendant le Blitz. A ces épisodes de l'histoire récente se greffe le souvenir de nombreux films de science-fiction décrivant la dévastation produite par une pluie diluvienne qui a pour fond le déluge de la Genèse. Nous pensons également aux nombreuses inondations qui se déroulent partout dans le monde actuel.

L'accès à l'installation, présentée à la Tate modern du 13 octobre 2008 au 13 avril 2009, se faisait selon deux niveaux; The Turbine hall, la salle d'entrée du bâtiment qui est une ancienne usine, une de ces cathédrales de l'âge industriel, est aménagée pour que les spectateurs prennent contact avec l'espace par le haut, offrant une vue plongeante sur des sculptures, et par le bas. Deux répliques agrandies de sculptures monumentales de Louise Bourgeois et Alexandre Calder structurent l'espace dans leurs arches et le verticalisent, en correspondance avec la hauteur de la salle. Les créatures "animales" semblent s'être adaptées à la taille du bâtiment, comme dans un aquarium, alors qu'au sol les rangées de lits standardisés créent une horizontalité monotone et anonyme et rappellent l'échelle du corps humain. C'est donc d'abord une vue globale que nous avons sur un espace public, et les spectateurs qui déambulent parmi les lits sont des habitants potentiels du refuge, comme le sont les autres sculptures qui ont une échelle moindre mais ont été cependant agrandies par rapport à l'original. Les œuvres rassemblées sont les suivantes: Maman de Louise Bourgeois, 1999, Untitled (Three large animals) de Bruce Nauman, 1989, Apple Core, Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, 1992, Flamingo, d'Alexandre Calder, 1974, Félix de Maurizio Cattelan, 2001, Sheep Piece, Henry Moore, 1971-72.

L'espace est clôturé par un vaste écran, sur lequel une vidéo silencieuse est projetée, montage d'images qui retranscrivent un climat de catastrophe et d'interrogation. La prégnance des pièces sculpturales est rapidement concurrencée par la force de l'écran vidéo luminescent, qui focalise la scène théâtrale. Marchant parmi les allées rectilignes, on s'approche des sculptures, les arches de Maman et de Flamingo nous surplombent et relient tout l'espace à la salle des Turbines. L'organique de toutes les sculptures, animalières ou végétales, intègre cet univers, entre en tension avec la froideur du mobilier jaune et bleu. De même, tout le parcours de l'abri est confrontation entre les

¹ Fables du lieu, Pascal Convert, Simon Hantäi, Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone, James Turrell, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2001, p. 12.

² Dominique Gonzalez-Foerster, TH. 2058, Jessy Morgan, "The Unilever Series", Tate publishing, 2008, p. 129.

objets spatiaux et ce qui se déroule sur l'écran. Notre champ visuel est traversé par des rencontres entre les sculptures et des moments filmiques, fragments parfois reconnus, Fahrenheit 451 de François Truffaut, Spiral Jetty de Smithsonian, Zabriskie point de Antonioni, Blade Runner de Ridley Scott, La jetée de Chris Marker [...] pour ne citer que ces quelques films, qui constituent ce que l'artiste nomme The Last Film³.

Faite de morceaux choisis, en noir et blanc ou en couleur, cette fiction globale et hybride trace une histoire issue d'un montage fracturé, de sautes d'images, histoire qui commence par la poussée des plantes, le commencement d'une pluie diluvienne, son omniprésence imprégnant tout, pour s'achever sur des images de désert, de terre ravagée et d'humanité désespérée, de cris et de fuites devant un destin menacé. La bande son des films, supprimée, fait place aux sonorités produites par les spectateurs qui résonnent dans la salle des turbines sur un fond lointain de pluie continue, ce qui associe encore davantage l'ensemble de l'installation à son espace d'exposition. Il ne s'agit pas d'une pièce muséale mais bien d'une scénographie qui s'insère dans un lieu chargé d'histoire. Des livres sont disposés sur les lits, que le public peut consulter. Ouvrages de science-fiction qui ont aidé l'artiste à construire son projet, ces livres renvoient aux personnes occupant les lits.

Dans sa conférence du 1 décembre 2010 à l'Université Paris 8, Dominique Gonzalez-Foerster nous donne une des origines de sa recherche, issue en quelque sorte de son expérience estudiantine de gardienne de musée. Elle constate la brièveté du temps consacré par les spectateurs aux œuvres d'art, comparativement au temps dédié au cinéma et à la lecture.

³ www.youtube.com/watch?v=M3jUcYZCpv8

⁴ Propos recueillis par Eric Bonnet, « Le spectateur mis en scène, contextes et palimpsestes. Dominique Gonzalez-Foerster », dans les Actes du projet ANR Praticables, les mises en œuvre du spectateur, (dir. Samuel Bianchini, Erik Verhagen), UVHC, à paraître au CNRS en 2012.

⁵ Ibid, Jessie Morgan, "Interview with Dominique Gonzalez-Foerster", p. 168.

⁶ Ibid., p. 165.

⁷ Ibid., p. 165.

Le rapport au livre ou au film est très différent, puisque quand on décide de se plonger dans un livre, on est déjà un peu engagé ; dans un film c'est pareil, on entre dans un cinéma [...]. J'ai commencé à imaginer des œuvres en m'aidant beaucoup de la littérature et du cinéma, pas des pièges pour spectateur, mais disons, des environnements qui pouvaient laisser espérer garder le spectateur encore plus longtemps. Puisque j'avais l'impression que les images fixes avaient du mal à remplir cette fonction, j'ai imaginé des chambres en proposant un espace. ⁴

La présence de l'abri n'est pas nouvelle dans le travail de l'artiste. Après avoir découvert des abris antiatomiques pour 10000 personnes en Suisse, sortes de villes potentielles, elle expose les chambres atomiques en 1993⁵.

Dans l'installation de la Tate, le bâtiment de la salle des Turbines devient en lui-même une sorte de science-fiction car "cent ans avant il était impossible aux gens travaillant ici d'imaginer ce qu'il allait devenir." Le décalage de fonction du bâtiment conduit Dominique Gonzalez-Foerster à imaginer un second changement. "Imaginer des futurs possibles dans 50 ou 100 ans". ⁶ La science-fiction s'adresse au futur, elle mêle fiction et réalité, elle commente le présent et le futur en créant une tension⁷.

Dominique Gonzalez-Foerster est partie de trois idées. La première idée était un abri; la seconde idée: un lieu de stockage pour sculptures géantes. La troisième idée: la pluie tombant sans arrêt sur les gens. Les habitants se tournent vers les livres, deviennent des livres, à l'image de ce qui se passe dans Fahrenheit 451⁸.

Le film de François Truffaut, Fahrenheit 451 (le titre désigne la température à laquelle brûle un livre) a été réalisé en 1966, d'après une nouvelle de Ray Bradbury. Il raconte la vie quotidienne d'une brigade de pompiers dont la tâche n'était plus de combattre les incendies, mais de détruire tous les livres. La guerre déclarée à toute forme de littérature, met en procès le livre comme imagination inutile et nuisible au bonheur de la société. Ce film futuriste à l'époque où il a été tourné met en image la textualité, la force de l'écrit, révèle la magie du réapprentissage de la lecture et de l'identification qui s'établit entre le livre et le lecteur. Il s'achève sur une belle parabole des hommes livres, (l'homophonie du mot livre et du mot libre fait sens). Hommes et femmes réfractaires à cet ordre nouveau se sont identifiés à leur livre préféré au point de le connaître par cœur et de pouvoir ainsi se le transmettre avant de disparaître. Cette parabole nous ouvre à une dimension participative, au sens le plus fort du terme. L'œuvre est agie et appartient à tous dans un acte de survie.

Nous sommes confrontés à une culture et une science-fiction datant de 1958. C'est le moment de la guerre froide, de la fondation de la NASA et des premiers satellites, de la fondation de Brasilia. Tous ces événements sont reconvoqués comme ce qui a nourri les projections futures. Ces archives culturelles s'appuient sur des événements qui nous permettent de nous interroger sur notre avenir, alors que de nouvelles menaces apparaissent aujourd'hui. L'artiste nous met en contact avec ces décalages temporels et joue avec ce futur imaginé par le passé. Ce futur du passé rencontre notre présent et nous invite à projeter aujourd'hui notre futur. A envisager notre futur antérieur.

La science-fiction est rare dans les arts plastiques. Dans un film de 2003, Malus, réalisé en collaboration avec Ange Leccia, Dominique Gonzalez-Foerster fait un montage de fragments de films en couleur et en noir et blanc, d'un voyage tourné entièrement en caméra subjective. Ce film raconte la traversée d'une ville des Etats Unis, Los Alamos, dans laquelle a été fabriquée la bombe atomique. Le film constamment en mouvement, est une traversée des paysages urbains puis naturels, jusqu'à l'arrivée d'un orage apocalyptique, qui serait le résultat des recherches de manipulations climatiques menées dans les laboratoires de Los Alamos. L'orage impose au narrateur de se réfugier dans des grottes et d'entrer en survie. Le film, adoptant la forme d'un documentaire maladroit et hybride, est accompagné par une voix qui raconte son aventure dans une langue inconnue. Les intonations des paroles, traduites en sous-titres, ont une couleur locale en adéquation avec les paysages du grand ouest et une sonorité futuriste. Il s'agit de la langue navajo. Malus nous met, de la même manière que TH.2058, dans un passé-futur, dans une coagulation des

⁸ Ibid., p. 167.

menaces historiques réelles et des catastrophes passées et à venir, dans une forme visuelle qui implique le danger et la clandestinité.

TH. 2058 construit également une relation avec le passé et la culture. Car l'installation interroge aussi le musée et son aptitude à conserver tous les médiums. Le musée deviendrait une chambre géante de la culture, un partage de culture et un partage d'espace. Les lits racontent un moment d'abandon, propice aux arts visuels. Le choix des sculptures entre dans cette logique d'archive, de citation postmoderne, de collage et de mixage. Pour chacune d'entre elles, l'artiste a obtenu une autorisation de la dupliquer. Elle s'est transformée en collectionneuse et en organisatrice d'exposition⁹.

L'installation travaille comme un palimpseste des précédentes expositions réalisées dans le Turbine Hall: Louise Bourgeois, Juan Muñoz, Anish Kapoor, Bruce Nauman, Olafur Eliasson, Rachel Whiteread, Carsten Holler, Doris Salcedo. Elle propose aussi une histoire de la sculpture monumentale et la présence de Cattelan vient prolonger la ligne historique dans le présent. Chaque sculpture citée apporte son contexte, crée un vaste paysage complété par l'écran. Cet écran LED apporte une lumière violente et fonctionne comme un miroir de l'abri. Selon les séquences passées, l'éclairage des sculptures se modifie de façon imperceptible à l'œil nu. Concernant *The Last Film*¹⁰, Dominique Gonzalez-Foerster pense d'abord à l'évocation d'un monde naturel, parfait, une nostalgie écologique, puis elle travaille avec des films qui montrent des moments de catastrophe. En fin de compte, l'artiste a-t-elle un message écologique ou politique à faire passer? Elle se refuse à donner une réponse, cherchant avant tout à créer un nouveau type de situation, en relation avec le fonctionnement théâtral.

TH. 2058 est ainsi un espace géant composé de sculptures, d'un film, de lits, de livres, de gens, un espace potentiel et narratif. Dominique Gonzalez-Foerster se voit comme un écrivain raté. Mais elle veut transférer "certains aspects de la littérature dans l'espace". Elle cherche "une zone productive entre texte et image, texte et espace", "un nouveau type de texte qui n'est pas basé sur les mots et l'alphabet. Un texte créant l'espace et un espace créant le texte". Cette zone nouvelle à explorer relève du théâtre, un théâtre sans acteurs et sans texte¹¹.

L'œuvre du brésilien Hélio Oiticica, dont elle se sent très proche, l'aide tout particulièrement à penser l'espace. Imaginer la manière dont Hélio Oiticica¹² aurait appréhendé le problème effectue un détour, une mise dans la peau d'un autre, et peut renvoyer également à la science fiction et à l'anticipation. Artiste et théoricien, Hélio Oiticica est avec Lygia Clark un des représentants majeurs de la scène brésilienne dans les années 1960. Tous deux sont partis de l'expérience de l'art concret pour mettre en crise la forme tableau et s'orienter vers une extension de la pratique artistique dans l'espace.

Après avoir créé des pénétrables en 1962, il invente le Parangolé. "Ce mot d'argot désigne une situation animée, une confusion soudaine et ou une situa-

⁹ Ibid., p. 180.

¹⁰ Ibid., p. 180.

¹¹ Ibid., p. 168.

¹² Hélio Oiticica, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992.

tion agitée entre différentes personnes¹³.” Le Parangolé développe la structure couleur dans l’espace, induit une participation environnementale, une recherche de totalités ambiantes. Ces objets spatiaux, étendards, tentes, impliquent un parcours du spectateur, et son action directe. Nous sommes avec Dominique Gonzalez-Foerster bien au-delà de ce moment utopique de la scène artistique des années 60, dans un espace social bien décrit par Nicolas Bourriaud dans son livre *L’esthétique relationnelle*¹⁴. “Le lien social est devenu un artefact standardisé¹⁵.” Les rapports humains sont désormais devenus des “formes artistiques à part entière¹⁶” et des formes relationnelles¹⁷. L’esthétique relationnelle se veut une mise en dialogue et l’œuvre “ serait la proposition d’habiter un monde en commun”¹⁸.

C’est pourquoi Dominique Gonzalez Foerster s’intéresse à l’état d’indétermination du spectateur qui entre dans la salle des turbines, un lieu non complètement identifié comme un lieu d’exposition. De même, dans un abri, les gens ne contrôlent pas leur univers, ils doivent partager l’espace avec les autres. Le réseau de relations spatiales et temporelles mis en place par l’artiste est dense mais peu pesant. Nous sommes loin des espaces utopiques et révolutionnaires, plus proches des micro-utopies décrites par Nicolas Bourriaud¹⁹, des socialités alternatives. Cette indétermination et cette disponibilité de l’espace est travaillée par les choix, la violence des images et des sculptures. Montages, mixages, pratiques collectives, contenus imaginaires, nous rapprochent des pratiques surréalistes, à l’exemple de Joseph Cornell qui, en 1931, découpe et remonte un film de G. Melford: *East of Bornéo*. En sélectionnant certains plans, en montant des plans à l’envers, en dépouillant le scénario, il fait réapparaître l’actrice.

Le spectateur est ici invité à devenir un habitant de l’abri, rêveur participant à la fable. De sa place, il visionne un montage d’images qui produit des configurations « exposante fixe » selon la formule d’André Breton. Les rencontres visuelles des sculptures et des images filmiques, objets constellants, ouvrent au conflit mythique d’Eros et de Thanatos. Cette fable et ce lieu sont-ils voués à Thanatos, tant sont fortes les images de désolation, de catastrophe climatique. Eros est-il présent dans TH. 2058?

“L’eau, dit l’artiste, est le point de départ de la vie organique et peut-être la forme la plus primitive et la plus importante de la vie sur la planète. Je ne peux penser à quelque chose de plus émotionnel que l’eau, la pluie, les larmes, les vagues, la mer, les lacs, mais aussi les nuages, les icebergs les bouteilles en plastique, les mers souillées, les déserts liquides, les averses impossibles, la dernière goutte, la première goutte²⁰”.

Cette force de vie se loge également dans le partage d’un temps commun dans l’abri, là où peuvent être relues et réassemblées les archives culturelles du passé. L’absence de toute figuration humaine dans l’espace scénique, en dehors de l’écran, suggère une place au visiteur, aménagée pour son corps. Mais l’environnement reste vacant, non pesant. La puissance imaginaire de

¹³ Ibid., p. 88. « Bases fondamentais para uma definição do Parangolé », 1965.

¹⁴ *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998.

¹⁵ Ibid., p. 9.

¹⁶ Ibid., p. 29.

¹⁷ Ibid., p. 21.

¹⁸ Ibid., p. 22.

¹⁹ Ibid., p. 31, p. 47.

²⁰ Ibid., p. 188.

Louise Bourgeois est dédramatisée, l'exacerbation des sculptures de Nauman également. Les extraits de films montés dans *The last film*, renvoient à des thématiques tragiques, mais le montage se charge d'une violence imaginaire distanciée. Le spectateur reste disponible à des moments féconds de rencontre entre les images et les sculptures. Je pense par exemple aux moments de survol de paysages désertiques; les animaux suspendus de Bruce Nauman, *Untitled (Three large animals)*, s'insèrent totalement dans l'image écranique et prennent une nouvelle vie. De même, avoir dans son champ visuel Félix de Maurizio Cattelan et les premiers plans de *The last film*, c'est effectuer une autre forme de montage, un montage à l'état de potentialité dans l'installation.

J'emprunte le titre de cette communication: *Théâtres de l'expérience*, à l'exposition que Bruce Nauman a réalisée au Solomon Guggenheim et au Deutsche Guggenheim en 2003. Ce dernier, avait investi précédemment le Turbine hall de la Tate modern en 2004²¹. La construction du lieu par Nauman prenait une forme séquentielle et progressive, par sas et étapes sonores, véritable expérience sensorielle auditive à traverser. Nous subissons toujours davantage le son que le visuel dont nous pouvons nous extraire en fermant les yeux. L'espace vide du Turbine hall, intact, était ainsi envahi d'un volume sonore, bruit cacophonique des vingt-deux installations, extraites des travaux de Nauman, dont il ne restait que le texte et le son, le tout dominé par un leitmotiv, MMM... en fond continu. Le déplacement dans le hall nous conduisait à saisir plus précisément chacun des propos retenus, par zones acoustiques. Les installations de Bruce Nauman reposent essentiellement sur l'injonction, confrontant le spectateur à la cruauté, la répétition, l'enfermement, la douleur de la condition humaine. Enfermement qui implique une exploration des possibles, les combinatoires totales des mots explorés dans une phrase. Celle-ci, écorchée jusqu'à perdre tout sens, vient saisir le spectateur et lui enlever la certitude du pouvoir des mots. Comme chez Samuel Beckett, le texte devient matière abstraite, bruit, jeu dépouillé de toute finalité.

Un théâtre de l'expérience, tel est bien le terme qui convient également à cette installation de Dominique Gonzalez-Foerster, et plus encore, aux récentes performances qu'elle a mises en place en 2009. La performance que l'artiste réalise lors du festival *Performa* à New York prolonge toutes les formes de rencontre déjà expérimentées avec le public, mais l'insistance y est plus forte encore sur la dimension temporelle du scénario, sa dramaturgie et le piège effectif qui est tendu au spectateur, générés par l'appropriation de moments filmiques réinterprétés, *Le procès d'Orson Wells* et *After hours* de Marin Scorcese²². Un monde dans lequel fiction et tragique rencontrent la dimension festive et ludique.

Sur l' auteur

Professeur à l'université Paris 8, particulièrement dans *Le Champ des Arts inter médias*, *Le corps*, art et politique.

E.mail: BONNETerc@aol.com

²¹ Voir www.youtube.com/watch?v=vA2SUjTmCRO

²² Voir la description par l'artiste de cette performance dans « *Le spectateur mis en scène, contextes et palimpsestes*. Dominique Gonzalez-Foerster », op.cit.