

ANTRES AUTRES

Un regard sur l'art adossé à l'exposition « Fata Morgana » à la Maison Salvan

Marion Viollet – mars 2015

Après une résidence de plusieurs semaines au début de l'année 2015, la Maison Salvan accueillait, du 11 février au 8 mars, l'exposition « Fata Morgana » de Florence Carbonne et Jacques Rosello. La lumière, l'atmosphère, l'architecture même du lieu d'exposition participaient à cette œuvre totale, sollicitant différents sens du spectateur : vue, toucher, ouïe. Un parcours sonore se dessinait au gré des volumes – collines, îlots, escaliers ? – de ce paysage intérieur, tantôt oppressant, tantôt grésillant, tantôt presque silencieux.

La place du spectateur est ainsi fondamentale pour l'art contemporain. Depuis la fin des années 50 s'affirment différentes volontés des plasticiens : nouvelles manières de concevoir l'œuvre, le spectateur, l'espace d'exposition, découverte de matières pleines de promesses, influence de la société de consommation... : la manière de s'exprimer sur le monde évolue, les formes artistiques se diversifient. L'installation, la performance ou encore les environnements (espaces dans lesquels le visiteur est invité à s'immerger) se développent et proposent des expériences artistiques inédites.

Ainsi Jesús Rafael Soto, artiste de l'art cinétique, parvient-il à faire entrer le spectateur dans l'œuvre en réalisant dès 1967 des pénétrables (ainsi baptisés par le critique d'art Jean Clay), espaces tendus de fils souples colorés que chacun peut faire bouger. Le public doit physiquement et activement participer pour donner un sens à l'œuvre.

Des œuvres telles que celle de Florence Carbonne héritent de ces premières expériences de participation du spectateur. Si Fata Morgana est de l'ordre de l'environnement, on peut également l'assimiler à une *hétérotopie*, terme proposé par le philosophe Michel Foucault en 1967 lors d'une conférence dont le texte n'est publié qu'en 1984.

Ce « lieu autre » (forgé à partir du grec *topos*, "lieu", et *hétéro*, "autre") possède des règles distinctes de celles qui contraignent notre société. Mais à la différence de l'utopie, l'hétérotopie se matérialise dans l'espace. Elle regroupe tous les sites qui englobent des moments autres que les lieux présents dans l'ici et maintenant : bibliothèque, cinéma, théâtre, cabane d'enfant, grotte de Lourdes... La dimension optimiste ou fictionnelle n'est cependant pas une constante de l'hétérotopie, certaines servant selon Foucault à accueillir les individus hors-normes : prisons, asiles, maisons de retraite... : le philosophe parle alors d' « hétérotopies de déviation ».

Poésie des matériaux pauvres

De nombreuses œuvres de l'art contemporain peuvent être qualifiées d'hétérotopies, intégrant le spectateur dans un univers radicalement autre de ceux qu'il arpente d'ordinaire. Souvent réalisées *in situ*, elles nous proposent de poser sur un lieu parfois familier, un regard nouveau. La proposition est souvent déstabilisante à l'instar de [Gandamaison](#) (2008) de Tadashi Kawamata , construite à partir de cinq mille cagettes de fruits et légumes. Le centre d'art la Maréchalerie à Versailles s'en trouve radicalement transformé. Il s'agit – à la différence des pénétrables de Soto qui peuvent s'inscrire dans tous types d'espaces – d'une œuvre éphémère conçue pour la Maréchalerie. Coutumier des éléments pauvres et quotidiens (planches, chaises...), Kawamata multiplie les cagettes qui semblent dévorer l'architecture, lui prêtant des allures de ruine. A l'intérieur, l'atmosphère est différente. Deux tunnels permettent d'aller un peu plus loin, baignés d'une lumière filtrée par les cagettes.

L'artiste japonais prend ici le contrepied du sérieux et de l'apparat propres à Versailles avec cette construction chaotique, légère, poétique et inutile. Un objet pauvre issu du monde du travail fait écho aux dorures et moulures du château, eux-mêmes délires décoratifs en contradiction avec le sérieux de l'architecture extérieure : Kawamata recrée ses propres plafonds à caissons.

L'œuvre est tentaculaire, incontournable. Le spectateur la vit et s'y intègre, elle l'entoure et l'invite à redécouvrir le lieu. Cette ancienne [écurie de Versailles](#) sera de toute autre manière métamorphosée par Vincent Mauger. Si comme Kawamata l'artiste français travaille *in situ*, il s'aide en revanche de logiciels informatiques pour modifier l'espace à sa guise. Il réalise un sol de brique alvéolée aux reliefs étonnants, presque lunaires. Le plafond de la Maréchalerie est plus bas, Mauger ayant décidé de "gommer" les différences de niveaux et autres escaliers. Le parcours dans ce lieu d'ordinaire praticable est rendu plus dangereux, plus précaire. L'expérience physique est assez nouvelle car elle diffère des terrains habituellement sécurisés que nous arpentons. De plus le plasticien nous "oblige" à marcher sur l'œuvre, nous n'avons pas d'autres choix car elle remplace une constituante essentielle du lieu.

Carl Andre piégeait déjà le spectateur de la sorte en 1967, disposant au sol des modules en métal plats ([Steel Zinc Plain](#), par exemple) : désormais la sculpture est usinée, elle n'est ni verticale, ni surélevée sur un socle : au sol, presque indiscernable, elle peut sans peine être foulée au pied par un visiteur ne prenant pas conscience de sa présence.

Si à l'époque de l'Art minimal ce geste inédit remettait radicalement en question la sacralité de l'œuvre, il n'est aujourd'hui pas rare de pouvoir se déplacer dans ou sur une œuvre : dans ses installations souvent ludiques, l'artiste argentin Leandro Erlich met en place des espaces en trompe-l'œil. Il réalise en 2012 *Bâtiment*, sculpture au sol d'une façade de maison parisienne, que reflète un immense miroir incliné à 45°. Les visiteurs, couchés sur le simulacre de bâtiment à échelle 1/1, feignent de passer de fenêtre en balcon tout en se pliant aux contraintes de la petite architecture.

Les œuvres de Erlich peuvent s'avérer plus troublantes encore : en 1998, il invite le public à entrer dans [El living](#), pénétrable aux apparences de salon. Par un miroir il peut observer le reflet de la salle, mais pas son propre reflet. En effet, il ne s'agit pas d'un miroir mais d'une fenêtre donnant sur une autre salle exactement identique à la première. Par ce stratagème le plasticien semble exclure le visiteur de l'œuvre, lui signifier qu'il n'est pas vraiment là où il pense être.

Le miroir et les étranges pouvoirs qu'on lui prête, est selon Michel Foucault une hétérotopie. Il se matérialise dans l'espace, et ouvre pourtant sur un ailleurs impalpable, accessible à Alice seule.

Ainsi l'hétérotopie est porteuse d'ambiguïtés. Une série du photographe Vincent J. Stoker s'intitule « [Heterotopia](#) », et met en images le concept de Michel Foucault. Parcourant le monde à la recherche de lieux oubliés, le photographe pénètre, souvent sans autorisation, dans des espaces abandonnés, imposants. Ils ont par le passé porté un idéal (communisme, lieux de culture...) dont la nature n'est pas précisée dans le titre de ces tirages en grand format. La végétation les reconquiert, pourtant ces ruines sublimes n'en sont que plus impressionnantes. Le photographe fixe le passage vers un état autre, plus qu'une vision nostalgique du passé. Il donne à voir des lieux que l'homme a construits mais qui ne sont plus faits pour les accueillir ou les protéger, à l'instar du château flottant dans les airs de Hayao Miyazaki (*Le Château dans le ciel*, 1986), construction flottante désertée par l'humain, qui lorsqu'il y repose le pied, en accélère la dégradation.

Sur le fil

La métamorphose sera également suggérée par [Mathias Poisson](#) lorsqu'il propose en 2012 à la Maison Salvan, une expérience qui modifie subtilement le lieu. Mais ce changement d'état n'est pas

visuel. Si dans le cadre de l'exposition, Mathias Poisson a réalisé une œuvre matérielle, l'essentiel de la pratique de cet « artiste promeneur » consiste en la programmation régulière de promenades expérimentales, lors desquelles il invite le participant à redécouvrir un territoire à l'aide, par exemple, de lunettes floues, ou encore en se laissant guider par un autre marcheur. En résidence à la Maison Salvan, il découvre le Canal du Midi, le long duquel il se promène plusieurs jours durant. Il retraduit ses déambulations pédestres, s'imprègne de la circulation des voitures et des coureurs, des cris des oiseaux de nuit, des pylônes, des arbres, de l'eau... un autre plasticien, Thierry Lafollie, l'accompagne et compose pour l'œuvre une ambiance sonore.

Il est proposé au visiteur de fermer les yeux et de suivre de la main une rampe en bois parcourant les salles du lieu d'exposition. Tantôt elle l'incite à lever le bras, tantôt il doit s'accroupir. Parfois elle devient branche aux multiples ramifications, troublant son avancée. Les motifs en relief qui la recouvrent, s'ils sont reconnaissables à la vue, deviennent illisibles aux doigts. Quant à la Maison Salvan elle adopte une nouvelle architecture, imaginaire, inattendue. La rampe forme un circuit mais le temps passé à tâtonner laisse penser que le lieu est plus vaste. On devient plus attentif aux impressions, celles d'un mur qui se rapproche, d'une ambiance lumineuse différente.

La sensation d'égarement est d'autant plus forte si le lieu est familier. C'est une expérience physique d'un autre lieu, imaginaire, qui ne nous tient au réel que par le contact d'une main contre un chemin en bois. Le spectateur est en équilibre instable, plein de doutes quant aux surprises que lui réserve peut-être cette structure déstabilisante.

L'instabilité, souvent doublée d'une apparente fragilité, semble un élément récurrent des hétérotopies de l'art contemporain ; sans doute parce nous sommes habitués à être entourés de solides constructions verticales, à ne pas nous poser la question du risque potentiel que l'on court à marcher sur tel plancher ou sous tel plafond, à s'appuyer sur tel mur. La précarité est l'ennemi de notre époque. De ce fait il est logique que les artistes la réinjectent dans leur œuvre, nous confrontant à une appréhension assez inhabituelle. Les frères Chapuisat en sont d'habiles manipulateurs, créant toutes sortes de labyrinthes, tunnels, grottes, montagnes contraignant le spectateur à échapper un temps au confort de sa station debout, à redevenir l'enfant qui explore un passage dans un buisson ou rejoint sa cabane de bric et de broc perchée sur un arbre.

Dans le lieu d'exposition cela se traduit par une modification du comportement passif propre à la contemplation traditionnelle des œuvres. Au Parvis en 2010 (lieu d'exposition de Tarbes situé dans un centre commercial), où se croisent visiteurs avertis et consommateurs, les deux frères créent une sculpture occupant le centre d'art. Ce [Stratum](#) (chose étendue) empêche le spectateur de circuler librement. S'il le souhaite, il peut cependant grimper une échelle de quatre ou cinq mètres, puis ramper dans le noir dans la vingtaine de chambres claustrophobiques, supportées par des pilotis d'apparence peu stable. Dans ces espaces de moins d'un mètre de large, des matelas permettent de se remettre un peu de l'épreuve, que tout le monde ne peut bien sûr pas tenter. En un sens ce type d'œuvres recrée une élite, autre que celle des spectateurs avertis.

Travaillant de manière empirique en s'imprégnant du lieu qui accueille l'œuvre à venir, les Chapuisat ont vu plusieurs de leurs projets censurés en France, en raison des normes de sécurité et d'accès. Selon Grégory Chapuisat, cela tend à déresponsabiliser les citoyens. Il ne souhaite pourtant pas leur mise en danger, mais susciter l'étonnement par la mise en scène d'espaces complètement autres.

Parfois cependant, la limite est ténue entre émerveillement et malaise. Ainsi les environnements de Claude Lévêque peuvent difficilement laisser indifférent. Il réalise [Le Grand Sommeil](#) (2006) au

Mac/Val de Vitry-sur-Seine, œuvre dont chaque détail est contrôlé. La salle est plongée dans une lumière bleue onirique. Une trentaine de lits sont alignés à l'envers au plafond, à la manière des lits de dortoirs ou d'hôpitaux ; leur structure est rendue phosphorescente par la lumière. Des boules blanches sont enfilées sur certaines des structures, comme s'il s'agissait de bouliers. Au sol, d'autres boules sont rassemblées çà et là dans des demi-sphères transparentes. Une musique asiatique douce ajoute à l'étrangeté de l'ensemble.

A l'instar de l'œuvre de Florence Carbonne à la Maison Salvan, les sens y sont sollicités bien au-delà de la vue. Claude Lévêque installe le spectateur dans un état de veille parmi des éléments de l'ordinaire qui, rassemblés en un même lieu, nous suggèrent des interprétations inédites. L'enfermement, l'anonymat ou la normalisation sont des thèmes régulièrement abordés par l'artiste, bien qu'il laisse ouverte la lecture de ses œuvres, contes angoissants, étouffants.

Usant d'un vocabulaire très différent, Joseph Beuys (1921-1986) instaurait une ambiance tout aussi pesante dans [PLIGHT](#), l'une de ses dernières pièces datée de 1985, reprenant des éléments récurrents de son œuvre. Dans deux salles au plafond bas et aux murs tapissés de rouleaux de feutre, sont installés un piano et un tableau noir, sur lequel est posé un thermomètre médical. Le feutre est pour l'artiste associé à la survie, symbolique personnelle liée à son histoire – ou à sa légende : pilote pour la Luftwaffe pendant la Seconde Guerre mondiale, il raconte avoir été recueilli par des nomades tartares après que son avion se soit écrasé en Crimée. Ils l'auraient nourri de miel, enduit de graisse et enroulé dans du feutre pour le soigner.

Pourtant, pour le visiteur le feutre est plutôt synonyme de confinement voire d'oppression, étouffant les sons, emmagasinant la chaleur (indiquée par le thermomètre). Le piano dans la première salle est fermé, rendant plus palpable encore le silence. La seconde salle est vide, on y pénètre courbé avant de faire demi-tour. Le titre (en majuscule) signifie "situation critique", comme celle que vit le spectateur dans cette caverne confinée. Cette idée de caverne est par ailleurs assez proche de la théorie de Beuys selon laquelle l'art posséderait une vertu thérapeutique, faisant de l'artiste une sorte de chaman.

Abri protecteur ? Espace claustrophobique et surchauffé ? Quel que soit le point de vue l'expérience n'est pas anodine ; le spectateur est invité dans l'univers étrange de Joseph Beuys, mais il ne souhaitera probablement pas y demeurer trop longtemps.

Reflets

Pas plus qu'il ne s'attardera dans l'installation [E.17 Y.40 A.18 C.28 X.40 O.13,5](#) de Berdaguer et Péjus, présentée lors de l'exposition « Inside » au Palais de Tokyo (10-2014 – 01-2015). D'un blanc éblouissant éclairé de néons, l'espace est parsemé de quelques sculptures tout aussi blanches, sans contraste. Ces sortes d'arbres sont initialement des dessins réalisés lors de tests psychologiques, mis en trois dimensions. Le neurologue allemand G. Wittgenstein, créateur du test, postula qu'en fonction de la taille de l'arbre et de l'âge du patient, on peut déterminer le moment approximatif auquel le patient a dans sa vie connu un fait traumatisant. La forme des arbres est liée à l'état psychique des patients. Dans l'œuvre, la hauteur des arbres est fonction de l'âge de leurs auteurs, comme s'il s'agissait d'autoportraits. La forêt de subjectivité qu'ils composent est la mise en relief de projections mentales dans lequel pénètre le spectateur, presque en intrusion.

Formes et fond se confondent, l'absence de couleur donne l'impression que les arbres émergent du brouillard, mirage ou autre fata morgana, illusions temporaires avant le désenchantement du réel.

A l'image de cette œuvre, la pratique de Berdaguer et Péjus interroge le lien entre l'homme et son environnement, architectural bien sûr, mais également les soins et médicaments dont il s'entoure.

Ils travaillent avec des architectes, des scientifiques, des sociologues. Le corps est omniprésent dans leur œuvre bien que rarement représenté ; en troublant notre perception, ils nous invitent à expérimenter ces transformations que nous nous faisons parfois subir.

Parmi les hétérotopies citées, celle du cimetière peut s'avérer proche pour celui qui l'arpente, de l'expérience du spectateur d'une œuvre telle que celle de Berdaguer et Péjus. Le cimetière a changé d'aspect au fil des siècles. Avant le XIXe, il existait une hiérarchie entre les morts : charnier ou ossuaire, caveau individuel, tombe dans l'église... Au XIXe, le cimetière sort de l'enceinte de la ville car on suppose que les maladies viennent des cadavres. Pourtant chaque mort, individualisé, a droit à sa sépulture ; il jouit d'une forme d'éternité dans un espace où règne un ordre géométrique et un calme en contradiction avec le chaos des villes. Les vivants s'y déplacent en silence, leur comportement est influencé par l'atmosphère de ce lieu vraiment autre. Ni le même temps, ni la même fonction, nous ne pouvons y être que des visiteurs. Ces lieux souvent paisibles n'évoquent pas uniquement la sérénité, rappelant au vivant qu'il devra tôt ou tard accéder, lui aussi, à un état autre.

Le déséquilibre induit par l'œuvre de Berdaguer et Péjus est à la fois physique et psychologique. A travers les miroirs, les œuvres précaires, les sons inhabituels ou les structures dévoreuses d'espace, les artistes jouent de cette incertitude. Ce qui probablement, peut rassembler ces œuvres sous la notion d'hétérotopie, est leur statut de parenthèses dans nos vies : elles nous accueillent temporairement mais ne sont pas faites pour que l'on y demeure. Peut-être parce qu'elles sont les reflets de certaines de nos appréhensions, la solitude, le silence, la peur du vide ou du trop plein, ou du trop haut ?

L'aventure peut pourtant être tentante – pourvu qu'elle ne dure pas. Mettant en espace un cocon composé de couches de bande adhésive, les designers du [collectif croato-autrichien Numen/For Use](#) proposent également de vivre un moment d'entre-deux : la membrane translucide se déploie quelques mètres au-dessus du sol, dans le hall du Palais de Tokyo. Un nombre limité de personnes peut se glisser dans ses couloirs tubulaires. Amusement ou claustrophobie, la sensation dépendra probablement des visiteurs. Cette expérience entre sol et plafond ne doit pas être anodine, tandis que les visiteurs extérieurs ne perçoivent des corps rampants que les silhouettes prisonnières.

L'art n'est ainsi jamais uniquement ce qu'il semble être. L'œuvre de [Yayoi Kusama](#) en est un exemple, ludique uniquement en apparence. Les pénétrables colorés, remplis de ballons, couverts de pois et de miroirs (*Dots Obsession*, 2004), apparaissent dans un premier temps comme un espace enfantin, rieur. Pourtant une sensation d'étouffement et d'enfermement résulte souvent du passage dans ces environnements. Le visiteur est invité parmi les troubles de cette artiste obsédée par le motif du pois. Kusama vit depuis 1973 dans un hôpital psychiatrique, et affirme aujourd'hui que les médicaments lui permettent de continuer à créer.

Le miroir est régulièrement sollicité dans ce type d'œuvre : sommes-nous à notre place dans cet espace ? Quelle position y occupons-nous et que nous dit-elle de nous ? Jeppe Hein compose ainsi un labyrinthe de miroirs (*Rotating Labyrinth*, 2007), dans lequel le spectateur se retrouve définitivement, où qu'il aille, face à lui-même.

Ainsi les hétérotopies interrogent notre corps à travers ses sens, et à travers son comportement de spectateur habitué à suivre des règles : ici il est invité à s'en défaire, à grimper, marcher sur l'œuvre, se coucher, ramper... mais il est aussi interpellé en tant qu'individu, à s'interroger sur le monde qui l'entoure et sur la place qu'il y occupe. Les hétérotopies peuvent donner forme à ces questions de manière radicale. Ainsi, si le malaise est récurrent dans les hétérotopies, c'est l'ensemble de la

démarche [d’Absalon](#) artiste franco-israélien décédé au jeune âge de 29 ans, qui sèmera le trouble. Donnant forme à ses utopies personnelles, il décline au début des années 1990 des « Propositions d’habitation », espaces blancs extrêmement réduits (9 m²), sans fenêtre ni porte. Six de ces cellules étaient destinées à être disposées dans six villes du monde, où seul l’artiste aurait pu habiter. Il concevait les Propositions d’habitation comme des dispositifs de résistance contre le formatage des villes contemporaines et l’incessante quête de progrès. Absalon ne pourra cependant aller au bout du projet, qui aurait mêlé l’art à sa propre vie. Comment aurait-il vécu dans ces machines à habiter d’un blanc clinique, noyées dans des villes toujours plus vastes, toujours plus hautes ? Ses gestes stéréotypés, mécaniques, n’auraient pu répondre qu’à ses besoins primaires : dormir, manger, se laver... Des règles qu’il aurait réadaptées à ses besoins, puisque selon lui on ne peut échapper aux règles, seulement s’en créer de nouvelles.

Ainsi le philosophe russe Nicolas Berdiaev (1874-1948) déclara-t-il : « Si les utopies sont réalisables, la question est de savoir comment en empêcher la réalisation. »

La notion d’hétérotopie a cela de riche que sa définition, suffisamment ouverte, peut accueillir ces nouveaux ailleurs que la technologie nous invite à arpenter. Plus que jamais, nous semblons avoir recours aux lieux autres, plus ou moins virtuels : l’évasion est de mise, même si elle ne dure qu’un temps et nous ramène plus durement aux nécessités du quotidien. Ces hétérotopies sont des moments de liberté limités, individuels, ils ne changeront *a priori* pas la société et détournent rarement le cours d’une vie. Tout au plus parviennent-ils à l’influencer.

Si notre époque est à la juxtaposition de ces différents espaces, réel et virtuel, une des particularités de l’exposition Fata Morgana est son ancrage dans un espace, celui de la Maison Salvan. Espace qu’elle réinvente et ouvre à de nouvelles histoires. Les lieux d’exposition ne sont-ils d’ailleurs pas à placer au rang des hétérotopies ? En pénétrant dans un lieu d’art le visiteur adopte souvent une attitude particulière, afin de pouvoir s’ouvrir à ce qui se joue et émerge des œuvres. Il pénètre une sorte d’îlot dans la ville qui permet l’accès à d’autres hétérotopies, celles ménagées par les œuvres, petites ou grandes, immersives ou frontales.

"Œuvre" ne pourrait-il d’ailleurs pas être pour l’objet, ce que l’hétérotopie est pour le lieu, un « objet autre », distinct des objets utiles ? Tantôt les œuvres se font miroir de notre monde en jouant ses désordres, ses particularités, tantôt elles mettent au contraire en scène un ailleurs radical, qui nous rendra au monde un peu différents, comme après un voyage en terre étrangère. Avec un peu de chance, notre regard n’en sera que plus aiguisé sur ce qui nous entoure.