

SABINE BOUCKAERT

*Bruce Nauman, hors champ ?
ou « Comment faire quand on a plus d'idée ? »*

Concernant l'art bien des mythes sont tombés, il en subsiste quelques-uns parmi lesquels celui de croire que pour faire une œuvre, inventer une forme ou une pensée, il faut avoir une idée. Comment faire alors quand on a plus d'idée ? C'est la question que Bruce Nauman s'est posée dans son atelier, du fond de son ranch de Santa Fé au Nouveau-Mexique, atelier dans lequel il n'a plus produit, me semble-t-il, depuis 2001.

On peut devenir un artiste sans œuvre, ne rien dire ou alors dire le rien, faire avec rien. *Mapping the Studio II with color shift, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)* installation de 2001, est-elle l'œuvre d'un artiste sans idée, comme il le prétend lui-même ? Je cite : « je restais dans l'atelier sans idée, il y avait le chat, les souris qui passaient et la caméra infra-rouge (?), il y avait des vestiges, des restes dans l'atelier et je me disais pourquoi ne pas laisser les souris et les chats faire le travail »⁸⁸. Se retirer, se mettre hors champ, voire le retrait comme forme d'art est une hypothèse, une stratégie possible.

Nous pouvons aussi entendre cette anecdote, commentaire d'après œuvre comme une ruse d'artiste et penser que *Mapping the Studio II with color shift, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)* est en vérité la démonstration magistrale d'une méthode, d'une pensée en acte, un dispositif qui met en place les conditions d'une possible venue, l'accueil de la pensée, de l'invention : celle de l'artiste et en retour celle du spectateur.

⁸⁸ Cité par Françoise Parfait, à propos de *Mapping the Studio II with color shift, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)*, « Un dimanche, une œuvre », Centre Pompidou, le 19 novembre 2006

Le dispositif : Un atelier, un chat, des souris et une caméra de surveillance. Mais où est donc passé l'artiste ?

Ce dispositif quel en est la forme ? *Mapping the studio II with color shift, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)* est une installation monumentale. Traduisons par : cartographier l'atelier, colorisé, avec effets spéciaux flip flop en hommage un peu sarcastique à John Cage⁸⁹ (*fat chance* peut signifier pas de chance pour). Accédant vers l'œuvre, les spectateurs sont tout d'abord mis en condition de semi-obscurité et voient à l'entrée de la galerie (du musée) deux documents qui ressemblent à une manière de partition ou de *synopsis*⁹⁰, peu déchiffrables pour le spectateur que nous sommes.

Il se passe peu de chose. On n'y voit rien.

L'installation restitue l'atelier dans la galerie. Sept zones de projection dont les couleurs sombres s'expliquent par l'éclairage du dispositif infra-rouge sont réparties autour de la pièce pour reproduire le positionnement original des caméras.

Mapping the studio existe en 4 versions dont l'une d'elles maintient la couleur de la caméra infra-rouge. La version dont nous parlons montre un travail de colorisation : des changements interviennent dans la couleur, ils se produisent sur trente minutes ; le passage est très doux d'une couleur à l'autre. Elle présente également un travail du sens de l'image : celle-ci se renverse tous les quarts d'heure, le renversement se fait discret. Cela crée de petits événements. Chaque projection est accompagnée d'un enregistrement sonore stéréo diffusé simultanément par deux haut-parleurs qui bordent chacun des écrans. Enregistrement qui consiste

⁸⁹ Et fait référence aussi à une œuvre antérieure de Bruce Nauman.

⁹⁰ La présentation dont je vous parle est celle de Beaubourg : l'œuvre était montrée à l'occasion de l'exposition *Le mouvement des Images-Art et Cinéma*, du 5 avril 2006 au 29 janvier 2007. L'œuvre a été acquise conjointement par la Tate Modern de Londres, le Kunstmuseum de Bâle et le Centre Pompidou.

Eureka ! Le moment de l'invention

essentiellement en bruits d'ambiance, la plupart hors champ : arbres frémissant sous le vent, forte averse, aboiement occasionnel d'un chien, train roulant dans le lointain, miaulement plaintif d'un chat... L'impression générale est pourtant plutôt silencieuse, (ça dépend aussi du degré de tolérance du niveau du son des gardiens de musée).

Le spectateur peut circuler dans l'espace, ou alors des tabourets de bureau standard pivotants (montés sur roulette, puis retirés) lui offrent aussi l'opportunité de se reposer en attendant et en regardant je ne sais quoi, peut-être rien.

Un lieu de mémoire.

On découvre un espace semble-t-il à l'abandon, cela se manifeste par l'état de l'atelier qui montre toute sorte de matériel en désordre, des têtes moulés, restes d'anciennes œuvres, des vestiges.

Tout à coup un chat traverse le plan, une forme transparente aussi laisse une traînée de lumière, on entend un bruit ; l'évènement passe très vite. Les images sont en perpétuelles vibrations, on y voit un ensemble de fantômes de formes apparues, tout ce que le dispositif a pu piéger du réel et qui s'est précipité en image. Papillons et souris apparaissent et disparaissent comme des étoiles filantes. Ce qui vient se prendre au piège de l'écran crée une poésie du lieu. Mais il se passe peu de chose, pourquoi rester là, on n'y voit rien, en tout cas on ne voit pas grand-chose et l'artiste lui-même s'est retiré...

Question de méthode. Se tenir en dehors.

Le retrait pour Bruce Nauman c'est précisément une question de méthode. De sa formation de mathématicien, il a retenu surtout la possibilité de renverser les logiques. Fasciné par les problèmes mathématiques et notamment par celui de la quadrature du cercle, il a retenu que plusieurs siècles durant, de nombreux mathématiciens s'étaient acharnés à trouver une solution géométrique qui donnerait un carré dont la surface serait égale à celle d'un cercle.

C'est au XIX^e que l'un d'entre eux a démontré que c'était impossible, comment : son approche consistait à observer le problème de l'extérieur. « Au lieu de s'acharner à l'intérieur du problème, il a opté pour un point de vue qui se situait en dehors du champ interrogé et reconnu jusqu'alors »⁹¹. Leçon que retient Bruce Nauman, je le cite :

« Se tenir en dehors et observer la façon dont une chose se fait ou ne se fait pas est à la fois étonnant et fascinant. Si je parviens à prendre un minimum de recul par rapport à un problème que je me pose, et que je m'observe en train de me débattre avec, alors j'arrive à voir ce que je vais faire. Les choses redeviennent possibles et fonctionnent à nouveau »⁹²

La façon dont on regarde un objet et les réactions qu'il suscite – sur les plans physiques physiologiques et psychologiques – sont déterminées par ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur de cet objet. Bruce Nauman souligne l'interdépendance des deux. De sa méthode, il résulte que ce qui est donné à voir n'est pas tant un produit, mais une expérience à partager. L'important, il le définit lui-même : « l'art commence avec la faculté de communiquer non pas une somme d'informations mais une expérience qui vaut de manière plus générale »⁹³. Dans ses œuvres, le spectateur est donc inclus dans le travail et physiquement et psychologiquement par sa position dans le dispositif.

⁹¹ Joan Simon, « Rompre le silence », entretien avec Bruce Nauman, *Bruce Nauman Image/texte 1966-1996*, trad. Jean Charles Masséra, Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, p. 109.

⁹² *Id.*

⁹³ Michele De Angelus, « Entretien, Extraits d'un entretien réalisé chez l'artiste à Pecos, Nouveau Mexique, du 27 au 30 mai 1980 », *id.*, trad. Jean Charles Masséra, p.126.

Le Retrait : une pratique de l'attente : ça travaille tout seul.

Ici donc pour *Mapping the studio II with color shift, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)* Bruce Nauman a déserté l'atelier (il est hors champ). Il a choisi les emplacements de sa caméra : fixe en plongée à environ 60 cm de hauteur et ensuite a quitté les lieux. Quelques fois, il passe mais comme une ombre fugitive, comme un fantôme qui vient allumer ou éteindre la caméra, et c'est le son des pas qui fait images. Il a décidé de couper dans la version définitive, les moments où il traverse et quitte la pièce après avoir démarré la caméra.

La caméra de surveillance est autonome : c'est elle qui s'occupe de l'enregistrement de l'activité, ici d'un phénomène dont l'artiste s'est retiré. Il a donc filmé 42 heures, sur 42 nuits réparties sur 4 mois. L'installation en est un condensé. Le dispositif surveille, *in absentia*, privé du corps et du cerveau de l'artiste, en attente de quelque chose qui voudrait bien s'y mettre. De l'art peut-être.

L'atelier est maintenant vacant ou libre, est-il inhabité ? Cela fonctionne un peu comme l'inconscient, ça enregistre, ça travaille tout seul. Et à l'heure où l'espace privé est menacé à tout instant par l'omnivoyance de la surveillance, où tout le monde l'exhibe sur la place publique, le retrait de Nauman prend la forme au contraire d'une mesure de protection de son espace privé, de l'intimité de sa pensée. Question d'éthique et de résistance, l'invisible, le hors champ est-il menacé ? la vacance productive ?

***La pensée a besoin d'un espace.
Faire le vide, tenir en dehors.***

La pensée a besoin d'espace. L'espace vide comme représentation métaphorique de l'espace le plus secret, qui soit le plus intime aussi : l'esprit de l'artiste, Bruce Nauman nous y a déjà convié et parfois de façon limite comme dans *Get out of my mind, get out of my room* de 68. Il s'agit d'une installation en rupture totale d'image, exclusivement sonore, simple et directe.

Il en existe plusieurs versions. Dans l'une des versions⁹⁴, on entre librement dans une petite chambre capitonnée, obscure et vide, s'approchant des murs, on entend vaguement, puis plus distinctement une voix acousmatique⁹⁵ qui murmure fermement : « *Get out of my mind, get out of this room!* », quelque chose comme : « Hors d'ici ! Hors de mon esprit, de ma pensée, hors de cette pièce ». Cette voix est celle de Bruce Nauman lui-même.

« J'ai dit cette phrase de plusieurs façons », dit-il. « J'ai changé ma voix et je l'ai déformée, je l'ai hurlée, grondée et grognée. Ensuite, la bande son a été installée avec des hauts parleurs intégrés dans les murs de sorte que lorsque vous entriez dans cette petite salle, vous entendiez le son mais il n'y avait personne. Il était impossible de localiser la provenance du son »⁹⁶.

On va donc au musée, on entre gentiment dans un espace pour voir, cela va sans dire, et, une fois à l'intérieur, on découvre d'abord qu'il n'y a rien à voir, ensuite qu'on était *inside the mind of Bruce Nauman*, et qu'on ferait bien de déguerpir vite fait ! Une œuvre qui vous fout dehors, c'est assez paradoxal pour une pièce de musée⁹⁷. Expulsion pure et simple du spectateur ! mais surtout défense farouche de l'intime, de la pensée. Abuserions-nous de l'hospitalité de l'esprit, quoique vide, de l'artiste ?

⁹⁴ Dans une autre, elle présente une pièce vide, repeinte en blanc avec pour seul décor une pauvre ampoule qui s'accroche à son plafond, et des hauts parleurs posés au sol dans les coins.

⁹⁵ Ici la voix que l'on peut qualifier d'acousmatique au sens où l'entend M. Chion peut être soit contiguë à l'espace : quelque part derrière le mur, ou partout et nulle part dans la pièce. Cf. Michel Chion, dans *La voix au cinéma*, éditions de l'Etoile, coll. « Essais », Paris, 1982, p. 14.

⁹⁶ Joan Simon, « Rompre le silence », entretien avec Bruce Nauman, *Bruce Nauman Image/texte 1966-1996, op. cit.*, p. 109.

⁹⁷ Gérard Wajcman, en dit ceci : « si je devais décerner un Grand Prix de l'Art contre "l'autopsie psychologique", primant l'œuvre la plus aiguë à dénoncer ce désir des experts d'entrer dans nos esprits, (...) enfin, l'œuvre la plus farouche à défendre l'intime, je nommerais sans hésiter cette pièce de Bruce Nauman ». Intime exposé, intime extorqué.

http://www.lacan.com/symptom8_articles/wajcman8.html

Vide ou plutôt à vider. L'espace du musée comme métaphore de l'espace mental de l'artiste est ici une extension de l'espace de l'atelier.

Cartographeur.

Le titre de *Mapping the Studio II with color shift, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)* évoque une cartographie d'atelier : en prendre les dimensions, les gestes, le contour, la couleur, le renversement, le silence, la répétition, l'immersion, le suspens de temps, la variété, la monumentalité. L'oeuvre se définit par une action : cartographeur ce qui renvoie à la pensée, se représenter mentalement un espace.

L'atelier comme lieu de production de l'art est ici un lieu de mémoire. On y trouve les traces des choses qui ont eu lieu. Cette oeuvre en appelle en effet d'autres. L'atelier fait figure de territoire embrayeur de mémoire. La chambre, comme espace mental de l'artiste⁹⁸.

« Tout mouvement (...) pourra avoir valeur artistique ».

Il faut se rappeler que Bruce Nauman débutant sa carrière s'interroge sur : « ce qu'est qu'un artiste ? » et répond : « c'est avant tout avoir un atelier, (et) donc tout mouvement effectué dans cet espace pourra avoir valeur artistique »⁹⁹. Constat minimaliste qui sera décliné sous toutes les formes dans un ensemble de performances enregistrées dans l'atelier.

La performance pour Nauman est ce qui permet d'accéder à la conscience de soi et l'on ne peut avoir conscience de soi simplement en y pensant ou en lisant des livres.

⁹⁸ On pense évidemment à *Quad* de Beckett ou à la *Jetée* de Chris Marker.

⁹⁹ Joan Simon, « Rompre le silence », entretien avec Bruce Nauman, Bruce Nauman Image/texte 1966-1996, *op. cit.*, p.108.

Seul dans son atelier, il commence à mesurer son environnement par rapport à son propre corps, il devient sujet et objet de ses investigations. Nauman se sert de son corps parce qu'il lui est nécessaire pour faire l'expérience d'un phénomène, pour transformer une subjectivité intime en une démonstration objective. En ce sens son travail n'a rien de narcissique. Le corps est l'instrument le plus approprié pour faire l'expérience de la réalité humaine et donc celle de l'artiste. Nauman fait de lui « un sujet prototypique »¹⁰⁰.

Il va lister un inventaire des positions possibles, il enregistre ses activités fondées, sur le mouvement en tant que fonction élémentaire du comportement.

On peut lire ces mouvements comme ceux de l'esprit, métaphore qui permet de visualiser l'activité de la pensée, celle de l'artiste au travail, un travail à dessin. Les gestes s'y répètent et s'y épuisent. La diffusion se fait en boucle.

Marcher de façon déréglée, marcher pour penser. Hors champ, la pensée se poursuit, même si on ne la voit pas.

Ainsi dans : *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*¹⁰¹, la caméra fixe et inclinée montre Nauman qui répète pendant environ une heure une séquence laborieuse de marche pour se déplacer d'un bout à l'autre de son atelier. Nauman marche de façon outrancière, déréglée, démesurée, marcher pour penser, dessiner une ligne, penser que l'on marche tout droit alors que l'on tourne en rond ? Il se « réfère aux manières insolites d'avancer analysées avec précision dans *Molloy* »¹⁰².

¹⁰⁰ Marcia Tucker, « Phénaumanologie », *Bruce Nauman Image/texte 1966-1996, op. cit.*, p.83.

¹⁰¹ 1968, 1h, NTSC, son, noir et blanc.

¹⁰² Gijs Van Tuyl, « Condition humaine/ corps humain, Bruce Nauman et Samuel Beckett », *Bruce Nauman Image/texte 1966-1996, op. cit.*, p. 69.

Eureka ! Le moment de l'invention

Au début de l'action, il se trouve au fond de la pièce, les mains attachées derrière le dos. Il jette une de ses jambes en avant, à angle droit, puis tourne son corps de 45° et retombe brutalement sur une jambe, soulève l'autre en arrière, le corps penché en avant comme un balancier. Nauman arpente la pièce les jambes raides, avance, trébuchant sans plier les genoux et sans s'arrêter. Marcher ou ne pas marcher, en suivant une ligne droite, mais chancelant vacillant, trébuchant, tombant en avant avec la plus grande peine et la maladresse de l'infirmes avec ou sans béquille. « Pensant aller tout droit, il ne décrit qu'un cercle ou un vaste polygone, croyant avancer il tourne en rond et vice versa »¹⁰³.

Au fur et à mesure qu'il avance vers la caméra, donc vers le spectateur, il devient de plus en plus difficile de voir l'intégralité de ses actions.

La caméra fixe découpe un cadre qui découpe un corps. Son corps est ainsi montré, dissocié, souvent décapité, ou bien on ne voit que le pied ou la jambe. Nauman sort parfois totalement du champ, seuls les bruits *off* de ses pas indiquent sa présence. « Je me souviens, dit-il, dans *Slow Angle Walk* je m'intéressais à l'emplacement de la caméra dans une situation donnée. Une partie de l'action se déroule dans le champ de la caméra, et une autre hors champ. On voit bien que la pièce est plus grande, et le seul contact que l'on ait, c'est par le son produit par l'action ; puis le personnage finit par réapparaître dans le champ de la caméra. Voilà également une idée qui me plaît : l'action se poursuit dans la mesure où la caméra continue d'observer, mais on ne voit pas tout il y a des parties qui lui échappent »¹⁰⁴. On voit ici l'amorce de ce qui advient dans *Mapping the Studio II with color shift, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)* : l'action, le mouvement c'est-à-dire la pensée se poursuit même si on ne la voit pas. La caméra, observe enregistre, elle est la boîte noire, métaphore de la mémoire.

¹⁰³ *Id.*, p. 69.

¹⁰⁴ Chris Dercon « Décomposer, décomposer sans cesse », entretien de Chris Dercon avec Bruce Nauman, *Bruce Nauman Image/ texte 1966-1996, op. cit.*, p.100.

Entre deux moments : se mettre en déséquilibre et se restabiliser.

Il faut aussi savoir se mettre en déséquilibre pour se restabiliser, avoir un point de vue, *Revolving Upside Down*, 1968, (10') y insiste. Nauman a retourné la caméra. L'espace est renversé, et c'est dans cette perte d'équilibre singée que Bruce Nauman tourne autour de lui-même sur un seul pied, en quête de son centre de gravité. Le vide est sous lui, pour autant il n'est pas abîme dangereux, car le corps dans son mouvement circulaire et permanent se restabilise sans cesse, se focalise toujours et à nouveau sur un autre centre.

En fait ce mouvement trace une ligne oblique dans son parcours, vers une issue, un regard hors champ, en dehors du cadre.

Contrôler, se perdre. Mon esprit comme un labyrinthe.

Bruce Nauman aime ce qui résiste, ce qui ne fonctionne pas bien, ce qui est difficile à comprendre. Il se met souvent dans des situations inconfortables et inconnues pour comprendre ce qui le pousse à résister. *Walk with Contrapposto* de 1969, joue comme une proposition métaphorique qui place Bruce Nauman toujours au centre de son processus créatif, un couloir, un labyrinthe où il lutte pour gagner le contrôle d'une situation dans laquelle il lui arrive néanmoins de se perdre.□ Le labyrinthe étant bien entendu celui de son esprit.□ Le découpage architectural définit les limites de la scène représentée et joue sur l'exclusion de l'image du champ visuel, sur sa fragmentation et sa mise à distance par rapport au spectateur¹⁰⁵. La caméra est placée en hauteur et en plongée sur le long couloir.

¹⁰⁵ Bruce Nauman cité par Willoughby Sharp dans "Nauman Interview", *Arts Magazine*, New York, mars 1970) : « The camera was placed so that the walls came in at either side of the screen. You couldn't see the rest of the studio, and my head was cut off most of the time. The light was shining down the length of the corridor and made shadows on the walls at each side of me ».

Cette disposition suggère que ses fonctions ne se limitent plus à un simple enregistrement d'activités banales dans l'atelier mais représente un dispositif de surveillance. Bruce Nauman, dont le corps est fragmenté, avance et revient dans ce couloir étroit dans lequel il interroge les limites de son rapport à l'espace ainsi que celles de la représentation.

***L'attente et l'accueil : suspension,
ouvrir un monde***

J'évoquerai avec vous une dernière œuvre qui me semble corroborer l'hypothèse que je vous soumetts à propos de *Mapping the Studio II with color shift, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)*.

Il s'agit de *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, 1967-68¹⁰⁶ ou Bruce Nauman, toujours seul dans son atelier, occupe un lieu, le dessine, marche toujours en maniériste, à moins qu'il ne danse sur le bord du second périmètre du double carré dessiné au sol.

Une action, un geste programmé où l'aléatoire trouve quelque peu sa place. Nauman marche, s'écarte du premier carré, « fomenté une distance. (...) Le lieu est deux fois cerclé le *parergon* est évident »¹⁰⁷. Il marche au bord du bord d'un lieu qu'il a lui-même cerclé, qu'il ne quitte pas des yeux, « il l'a préservé, il en a semble-t-il préservé l'inaccessibilité »¹⁰⁸.

De pas en pas l'artiste tourne autour d'un invu, dansant toujours seul, simplement là au sein de l'atelier, être là, faisant mine de cerner, se heurtant à lui-même ou errant parmi, ce que le plus profondément lui comme nous ne comprenons pas, mais que l'on voudrait accueillir. Nauman se retourne constamment, veille,

106 Oeuvre réalisée en 16 mm, noir et blanc, de 10' 40, silencieuse.

107 Bruno Eble, *Le miroir sans reflet. Considérations autour de l'œuvre de Bruce Nauman*, éd. L'Harmattan, Paris, 2001, p. 50.

108 *Id.*

attend l'évidence, qu'elle se déploie, cela présuppose une visée intentionnalisée, veiller, au sens de laisser advenir sans garantie. Il veille à distance protégée où ce qui vient à préservé un lieu pour advenir. Ainsi ce carré dessiné au sol pourrait bien être « un miroir dénué de reflet »¹⁰⁹, un trou, une surface cachée dont l'invisible reflet est le reflet de ce secret (le hors champ comme figure de l'invisibilité). Mais, au fond de l'atelier, reposant à la fois sur le sol et sur le mur, apparaît un miroir vertical, réel celui-là.

« Il réinstalle le reflet dans le reflet, son reflet est reflet du double carré au sol. Il nous donne une image de l'autre attendant comme Nauman l'attend ? Posé stratégiquement sur la partie basse du mur, il offre une variation sur les échelles de plans.

Il ouvre au spectateur l'espace qu'il ne peut voir, en même temps qu'il se clôt sur lui-même. S'agit-il d'ouvrir un monde (...) mais au centre même d'un lieu fermé, fermé comme à l'écart du monde. Introduire un miroir en ce lieu clos accueillerait-il comme le regard de l'autre ?, l'autre attendu.

Il n'apparaîtra pas de face mais selon une obliquité »¹¹⁰.

**L'épreuve du temps et du vide : une vacance productive.
Ouvrir au spectateur la possibilité de pensée.**

L'attente comme activité. Un temps habitable.

Dans Mapping the *Studio II with color shift, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)*, Nauman a préservé un lieu pour lui et pour nous.

¹⁰⁹ A cette même époque Bruce Nauman fait des œuvres qui sont des miroirs carrés ex : *Water mirror piece* : 2 plaques l'une sur l'autre, l'une un miroir troué au milieu et dessous une plaque d'acier qui rouille parce qu'on y verse régulièrement de l'eau. Un miroir sans reflet mais qui dessine un trou.

¹¹⁰ Bruno Eble, *Le miroir sans reflet. Considérations autour de l'œuvre de Bruce Nauman*, op. cit., p.43.

Eureka ! Le moment de l'invention

Dans cet espace où il y a peu à voir, il y a beaucoup à ressentir. Nauman s'est retiré, c'est nous qui veillons, auxiliaires de surveillance dans ce dispositif retourné, tout au moins détourné, nous veillons sur ce qui vibre, respire. Du point de vue du spectateur, la durée de l'attente de l'événement pour peu qu'on se prête au jeu montre l'activité suspendue de l'atelier : quelque chose qui suggère soit un lent abandon soit qui oblige à quitter l'atelier. Il faut faire de cette attente une activité : attendre le surgissement. Le spectateur prend conscience du temps qui passe. Irruption en temps réel de la temporalité. Expérience du temps réel : le temps apparaît tel qu'il est ; c'est une durée intime. Est ce un arrêt sur image ou un ralenti, quel tempo ? Cette dissolution du temps produit la dissolution du sujet.

Dans cette durée aussi, le renversement de l'image produit aussi un renversement de sens. On perd le contact avec le motif pour mieux cerner les éléments plastiques, manière aussi de se tenir à l'extérieur de la forme. Tous ces renversements participent à créer des espaces de flottements. Il s'agit de se confronter à la loi de la pesanteur de décoller la forme du sol.

L'immersion des corps se fait aussi par les reflets au sol des écrans. Le silence aussi permet d'entendre son propre corps. C'est un temps habitable. Les sièges d'ailleurs accueillent les corps des spectateurs (dans la première version les corps pouvaient circuler sur les sièges). L'état d'attention que demande l'œuvre, ou l'attente de l'événement peut se transformer en état de relaxation, cela devient une expérience à partir du moment où l'on oublie de faire attention : alors on peut sortir c'est-à-dire rentrer dans sa temporalité. L'épaisseur du temps n'est pas un vide¹¹¹.

Un espace habitable.

Contraignante, enveloppante, dégageant un certain climat, l'installation produit une ambiance qui fait naître un sentiment d'espace chez le spectateur. Elle ouvre sur des interprétations, sur des

¹¹¹ Cf. John Cage : l'expérience de 4'33'' pour un silence.

constructions de sens parfois sur des résolutions de tensions, qui ne sont ni monolithiques, ni fermées, ni exclusives. Ce sentiment ne naît pas sur le champ, mais durant le parcours, dans les relations et les durées que le visiteur expérimente. Paradigme de l'œuvre contemporaine par excellence, l'installation ne se livre ni ne se consume à l'instant : elle prend le temps qu'on lui donne pour s'ouvrir et ouvrir la mémoire du visiteur par le jeu des sensations et des élaborations mentales. L'installation est alors cet espace de recherche où l'expérience du spectateur répondrait à celle de l'artiste, l'espace devient habitable. (La différence husserlienne entre l'être comme vécu et l'être comme chose ne se tient-elle pas dans la spatialité. Etre c'est avoir (un lieu), c'est savoir l'habiter, s'ouvrir au monde et ouvrir le monde ce n'est pas posséder un lieu c'est savoir l'habiter. (...) Et la chair cette instance ne pourrait-elle être pensée comme lieu ? »¹¹².

Alors qu'auparavant l'artiste était le sujet et l'objet de situations enregistrées, c'est maintenant au tour du spectateur de devenir l'acteur et le spectateur de sa propre activité. « L'œuvre oscille entre monument et document c'est-à-dire quelque chose qui fait entreprendre et qui montre le procès »¹¹³.

Eloge du rien, de la tabula rasa, elle, nous apparaît comme un constat de la vanité de toute création et comme métaphore cette fois-ci de ce « rien » nécessaire à l'émergence d'une pensée, d'un dessin, d'un monde réinventé.

Bruce Nauman conclut : « L'art n'est intéressant pour moi que lorsqu'il cesse de fonctionner comme de l'art »¹¹⁴.

¹¹² Bruno Eble, *Le miroir sans reflet. Considérations autour de l'œuvre de Bruce Nauman*, op. it., p. 46.

¹¹³ Françoise Parfait, à propos de *Mapping the Studio II with color sbjft, flip flop and flip flop (fate chance John Cage)*, « Un dimanche, une œuvre », Centre Pompidou, le 19 novembre 2006.

¹¹⁴ Christopher Cordes, « Worte-Objekte. Das druckgraphische Werk. Ein Interview », in *Bruce Nauman, Interviews 1966-88*, ed. all. Par Christine Hoffmann, Verlag der Kunst, Amsterdam, 1996, p.194, n°8 : Kunst ist immer dann interessant für mich, wenn sie aufhört, als Kunst zu funktionieren (...), cité dans Bruce Nauman, *Image/texte 1986-96*, op. cit., p. 65.