

Carsten Höllner,

Frog n° 1 Printemps/Été 2005

Mac, Marseille,

27 novembre 2004 - 13 février 2005.

Dans *Before the End*, vous avez présenté votre première œuvre. C'était l'idée de cette exposition de demander à quelques artistes de montrer leur première œuvre : ils étaient libres de décider laquelle deviendrait rétrospectivement « la première ». Vous avez choisi un ensemble d'oiseaux empaillés collectionnés lorsque vous étiez enfant. Vous souvenez-vous des conditions dans lesquelles vous avez décidé de collectionner ces oiseaux à des fins artistiques ?

Interview
par

Seung-duk Kim,
traduit de
l'anglais par
Éric Troncy,
photographie
Éric Troncy.

La taxidermie m'intéressait énormément lorsque j'étais enfant. J'ai tout d'abord reçu un pigeon blanc mort de nos voisins, qui les élevaient, et j'ai essayé de l'empailler. Ça a été un désastre. Avec un peu d'expérience, et après avoir lu un livre ou deux, le résultat est devenu plus

convaincant – bien que mes spécimens accusent toujours un aspect un peu démantelé lors de leur fixation sur un support. J'ai donc pensé que je pouvais me contenter de les dépecer et de n'en conserver que la peau : mon meilleur ami à l'époque avait une peau de lion dans sa chambre, étendue sur le sol. Lorsque j'ai réalisé ces premiers dépeçages, j'ai constaté que j'avais transformé l'idée de la taxidermie en une autre chose, autre chose de plus abstrait. Il ne s'agissait plus de refaire la nature, mais de reconfigurer les trois dimensions du corps à une peau bi-dimensionnelle, comme si l'on voulait faire une peinture représentant un oiseau.

— *Que vous ayez été un scientifique vous donne une sorte de légitimité pour investiguer des champs aussi divers que la biologie, la phénoménologie et la neurologie. En quoi ce bagage scientifique pourrait-il vous apporter quelque chose qui serait valable dans l'art ?*

Mon point de départ n'est pas scientifique : je pars souvent de questions fondamentales, essentielles, qui ne ressortissent pas nécessairement de ce qui serait le domaine d'un spécialiste, mais nous préoccupent tous. Si mes œuvres semblent parfois « scientifiques », c'est en dehors de toute approche négative, dans le sens où j'ai le sentiment que le pouvoir exploratoire des sciences naturelles est un peu exténué. La vérité scientifique est (si l'on fait exception de la physique des *quantum*) une vérité qui se répète et est basée sur une idée simple : si les conditions sont les mêmes, les résultats sont prévisibles. On appelle cela des conditions *ceteris paribus*. Cependant, on ne va pas très loin avec ça, dans la mesure où cela n'a pas de prise sur les situations les plus communes, c'est-à-dire un environnement perpétuellement changeant et des facteurs d'interférences multiples dont l'expérience est subjective. L'expérience subjective n'est pas explicable en termes scientifiques. Ainsi, si mes installations ressemblent parfois à un laboratoire, elles sont faites pour être expérimentées par un seul individu, et personne n'en recueille les résultats pour formuler une hypothèse *ceteris paribus*.

— *Le spectateur n'est pas seulement censé regarder ce que vous avez produit, mais il est une part du processus de l'œuvre. Vous parlez souvent de vos pièces comme pouvant potentiellement modifier l'état de*



conscience. Dans le contexte d'expositions collectives, qu'apportent-elles au spectateur ?

Dans le meilleur des cas, elles autorisent un autre regard sur les œuvres exposées. Par exemple, une œuvre m'a conduit à interférer sur le système d'éclairage de l'exposition. Chaque demi-heure, toutes les lumières du bâtiment, y compris celles utilisées dans les œuvres de mes collègues, se mettaient à clignoter à un rythme de 7,8 Hz, pendant cinq minutes. D'une certaine manière, cela fonctionnait comme un processus de parasitage. Ce qui se présentait de prime abord comme une erreur ou un dysfonctionnement se transformait en un changement déterminant qui conditionnait tout ce qui était là : l'espace, les œuvres, les visiteurs...

— Finalement, votre approche peut être comprise comme relevant de celles d'auteurs tels que Henri Michaux, Aldous Huxley, William Burroughs... pour qui l'usage de drogues était une part du processus créatif. Que partagez-vous avec eux ? Toutefois, vous instaurez des situations où c'est le spectateur lui-même qui est placé en situation de faire l'expérience de ces « effets spéciaux ». En général, quelles sont vos relations avec les drogues en général et les Smart Drugs en particulier ?

Je ne suis pas un grand expert en matière de drogues, en comparaison des gens que vous avez mentionnés. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt qu'il soit possible, ou envisageable, d'accéder au côté étrange des choses. Les drogues, c'est définitivement un moyen d'y parvenir, et elles fournissent en cela une référence utile. Cependant, les expériences faites en ayant consommé des drogues tendent à être aussi unilatérales et restreintes que leurs contrepoints dans la vie ordinaire. J'aspire à une culture de l'incertitude, un développement social à l'échelle d'une communauté qui autoriserait une multitude d'approches pour le regard (pour cela, je ne peux évidemment qu'effectuer un très léger travail préparatoire). Je voudrais pouvoir avoir simultanément les effets de la drogue et la lucidité, sans savoir vraiment ce qui est redevable à ceci ou à cela. Je cherche un moyen d'aimer le sentiment d'être complètement perdu.

— Vous avez exploré principalement certains sens : la vue, l'ouïe. Avez-vous envie d'explorer plus avant l'odorat, le toucher ?

Je suis fasciné par le sens de l'orientation, et sa possible abolition. Je m'intéresse beaucoup aussi à la prise de décision, et à la possibilité de perturber cette fonction, de rendre ce processus plus difficile. Je considère par exemple que les « monologues intérieurs » (et que j'aime appeler les « x-logues ») sont un sujet qui invite à des recherches d'ordre artistique. La futilité des x-logues, leur polyphonie, et le sentiment de présence qu'ils génèrent sont fondamentaux pour ce qui nous constitue, et cependant les x-logues semblent totalement étrangers à la réflexion et à la compréhension. Ils ne sont pas « un sens » au sens classique du terme (comme l'ouïe ou l'odorat) puisque les sens sont nos antennes pour percevoir le monde extérieur. Les « x-logues » sont nos antennes pour percevoir notre monde intérieur.

— Le « Laboratoire du doute » semble être un concept structurant de votre travail. Est-ce une attitude de ne pas accepter les choses telles qu'elles semblent se présenter ? Regarder le monde à l'envers avec des lunettes spéciales, Upside Down Mushroom Room, ... soudain, l'ordre du monde auquel nous sommes habitués n'est plus en vigueur. Est-ce l'effet que vous tentez d'imposer aux visiteurs ? Peut-on dire que c'est une réaction au rationalisme pur ?

Je dirais plutôt qu'il s'agit du résultat d'une frustration spécifique, relative à l'acuité de mes prédictions quant au résultat engendré par telle ou telle chose qui pourrait se produire, conjoint avec les frustrations inhérentes au nombre limité de formes que les choses peuvent prendre. Je ne veux pas être sûr que lorsque je mets un morceau de sucre dans un verre d'eau, il fond ! Je ne veux pas être sûr qu'il y aura toujours une alternance entre l'état d'éveil et l'état de sommeil pour le reste de ma vie. N'y a-t-il rien d'autre qui soit possible ? C'est la physicalité des choses que je trouve frustrante. Newton nous a donné une certitude dans les prédictions que je trouve restrictive. Au lieu de loger des pièces de plus en plus petites dans ce très grand puzzle dont on connaît depuis fort longtemps le motif général, je voudrais suggérer de s'intéresser à ce qui ne rentre pas dans le puzzle. C'est le sujet même du « Laboratoire du doute ». C'est une quête de ce dont nous pouvons faire l'expérience, que nous pouvons évaluer, mais qui déjoue nos tentatives de l'expliquer. C'est pourquoi je m'intéresse plus aux x-logues, aux questions de personnalité et à l'expérience subjective. On ne sait ni ce que c'est ni comment ça marche, et je me demande si l'on ne pourrait pas développer une culture sur notre incapacité à savoir.

— Vous avez souvent fait des œuvres en collaboration avec d'autres artistes : Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, et vous avez travaillé pendant un certain temps avec votre partenaire Rosemarie Trockel. Quelle sorte de désir vouliez-vous exprimer ? Que signifient pour vous ces collaborations ? Et voyiez-vous dans ces collaborations un moyen de dépasser les limites d'une pratique individuelle de l'art ?

Le travail avec une personne qu'on apprécie est comme l'extension d'une humeur. Comme le fait d'être fatigué, heureux, désespéré ou ennuyé. Je peux être Parreno, Trockel, Tiravanija ou Cattelan. Je travaille maintenant avec ma femme, Myriam Bäckström, à deux projets photographiques, et cela semble presque inévitable au regard des émotions continues qui nous unissent. De tout ce temps passé ensemble et de son intensité, il est naturel de faire quelque chose plutôt que de le subir ou de l'observer.

— Dans vos œuvres anciennes, la dimension narrative était plus manifeste que dans vos œuvres récentes, qui semblent plus se concentrer sur leurs qualités physiques et formelles. Comment regardez-vous ce parcours vers une formalisation des sujets ?

Il y a eu un basculement en 1999, lorsque s'est mis en place le « Laboratoire du doute ». J'ai réalisé combien il était difficile de faire une œuvre pour cette exposition (*Laboratorium*), dans laquelle j'étais aussi un élément d'un groupe de réflexion. J'ai eu, dans le passé, des sentiments contrastés quant à la production d'œuvres frontalement liées à la représentation, mais j'ai pu les apaiser. Pour *Laboratorium*, ça n'a pas été possible. J'ai lu récemment un texte de Gabriel Tarde, écrit il y a une centaine d'années, et qui dit en substance que l'invention, l'invention véritable, celle qui mérite ce nom, devient chaque jour plus difficile. Elle ne peut pas échapper au fait de devenir de plus en plus rare, parce que l'esprit n'est pas capable d'un développement infini. Cela semble désormais avéré pour les inventions scientifiques et artistiques, spécialement dans la mesure où, comme le note Tarde, les civilisations recommencent encore et encore un cycle sans fin. Il n'est que de penser aux *remakes*, à la postproduction : la nouveauté est terminée. Pour en revenir à la question d'un art principalement narratif, il semble que beaucoup, sinon tout, a déjà été dit. Je ne vois plus aucune nécessité à faire des films, des images, des sculptures ou quoi que ce soit qui

« représente ». Par conséquent, mon travail s'est déplacé vers des situations, des bâtiments où des environnements qui sont censés influencer la personne qui s'expose à eux. Ce sont des sortes d'outils, ou de machines qui essaient d'avoir une influence sur la manière dont on se sent, et de créer un sentiment spécifique qui ne peut s'apprécier que dans l'exposition. Il s'agit d'étendre le champ de ce dont nous pouvons faire l'expérience, et d'introduire le doute dans la conviction que ce qui est accessible est limité, et peut être contrôlé. Ce sont des machines de liberté, dans le sens où elles ouvrent des possibilités jusqu'alors inexplorées, relatives au monde intérieur. Assurément, cela implique de faire des coupes dans ce que nous avons édifié, cette fantastique montagne de certitudes, de contrôle, de prédiction. Je n'ajoute pas un « nouveau » supplémentaire à toutes les inventions et explications que nous avons construites.

— *Vous êtes né à Bruxelles, avez vécu et étudié en Allemagne, et vivez maintenant en Suède. Avez-vous un sentiment Européen ?*

Mes grands-parents sont Allemands et vivent à Bruxelles. J'ai grandi en Belgique et j'ai déménagé en Allemagne à l'âge de 17 ans. J'ai pensé : j'ai un passeport Allemand et des parents Allemands, je veux savoir ce que ça fait d'être un Allemand. Le fait d'être d'origine un peu mixte m'a fait embrasser les deux cultures, avec une certaine confusion quant à ce que cela pouvait signifier. Nous avons tous fait l'expérience de ce phénomène bizarre qui est que les choses changent brutalement lorsqu'on passe les frontières.

— *Vous avez voyagé en de nombreuses occasions en Afrique, et l'architecture de certains pays vous a particulièrement impressionné. Un mélange d'influences vernaculaires et modernistes, souvent revisités par la Chine communiste ou la Russie.*

Je fais collection de photographies de nouvelle architecture Africaine, aussi bien de l'Afrique Centrale que de l'Afrique de l'Ouest. Je pense que, comme toute architecture, c'est l'expression du climat psychologique du lieu. Je ne pense pas que l'on puisse parler d'un esprit africain, asiatique ou européen, mais qu'il y ait des différences est une évidence. Ces différences sont reflétées dans l'architecture.

— *À propos de la présence d'enfants dans vos œuvres anciennes : on y a vu une certaine violence... Pouvez-vous parler de l'exposition Children Demonstrate for the Future ?*

Cela remonte à l'époque où mes œuvres étaient très narratives. Il va de soi que je ne suis pas l'horrible tueur d'enfants que je prétendais être dans ces œuvres ! Je voulais me placer dans une double perspective. Tout d'abord, celle où l'on est à l'âge où l'on commence à conceptualiser le monde, et à se positionner en son sein. À un certain point, j'en étais arrivé à la conclusion que tout ce qui m'entourait était factice, une construction habitée par des acteurs, comme dans le film *The Truman Show*. Je me cachais derrière le canapé, j'écoutais mes parents pour voir s'ils étaient différents en mon absence. J'étais convaincu qu'ils ne parleraient pas seulement de manière différente, mais communiqueraient à l'aide d'un langage qui aurait une forme spectaculairement différente de celle qu'ils voulaient bien partager avec moi. Rien ne s'est passé, et malgré cela je n'ai jamais pensé qu'il s'agissait du monde réel (ils pouvaient bien avoir des pouvoirs spéciaux et savoir que je me cachais là). Je m'y suis habitué. La seconde perspective dans laquelle je voulais me placer est celle d'un adulte qui affronte la question de la reproduction. Est-ce

vraiment ce dont il s'agit, de la façon dont nous l'enseigne la théorie de l'évolution ? J'étais confondu par la puissance de cette théorie en tant que modèle pour expliquer la vie, et j'essayais d'envisager une manière de se libérer de la question de la reproduction. L'hypothèse centrale était : si l'on ne se reproduit pas, et si l'on sait que la reproduction est le lot commun de tous les organismes vivants, on peut faire l'expérience d'une plus grande liberté que ceux qui obéissent aveuglément aux nécessités biologiques.

— *Pour votre exposition au musée d'Art contemporain à Marseille, vous avez pris la structure symétrique du musée comme point de départ. Qu'en est-il de cette exposition ?*

Pour revenir à ce que j'ai dit plus tôt à propos de ma volonté d'échapper à un art qui représente de manière trop frontale quelque chose, j'ai essayé, à Marseille, de reformuler les problématiques inhérentes à l'ambition de présenter des objets dans une exposition. J'ai utilisé mes propres œuvres comme matière brute pour faire une seule et même sculpture, en les disposant de manière symétrique. Ainsi, toutes les œuvres dans la partie droite de l'exposition y apparaissent aussi dans la partie gauche, et celles qui se trouvent au centre sont placées de telle manière à être exactement au centre, le long d'une ligne hypothétique qui traverserait le musée. Le centre exact de l'espace d'exposition est occupé par un couloir obscur. C'est à peu près comme de replier l'espace d'exposition sur lui-même, à la manière d'un test de Rorschach. L'expérience qui est faite à cet endroit est fondée sur une parfaite désorientation : on ne sait jamais où l'on est. Et j'ai bien évidemment choisi des œuvres qui contenaient déjà cette dimension de désorientation. C'est une exposition où se perdre.

p

rologue.

« Je vous ai déjà dit que l'œuvre de ce monsieur Höller ne m'intéresse pas. »

Alain Robbe-Grillet, au téléphone avec Hans-Ulrich Obrist

17999 signes
par
Jean-Max
Colard.

Pour le dire simplement, l'objet de ce texte est l'étude d'une coïncidence. Une exposition de Carsten Höller, un texte d'Alain Robbe-Grillet : deux œuvres aux langues tout à fait étrangères l'une à l'autre, mais qui pourtant croisent et partagent ce qu'elles ont de plus intime : la structure – chacune de ces œuvres fonctionnant sur le mode du double, de la duplication, ou plus exactement la « reprise », titre du dernier « nouveau roman » d'Alain Robbe-Grillet. Il ne s'agit donc pas, on l'aura compris, d'une collaboration, et ici les notions de l'interdisciplinarité, de l'hybridité, du post-modernisme ne sont pas vraiment opératoires. D'autant moins qu'Alain Robbe-Grillet a déjà manifesté son désintérêt total pour l'œuvre de Carsten Höller, et désapprouve par ailleurs toute croyance en une quelconque analogie entre les arts : « *Les deux langages du livre et du film ont en fait si peu de rapport que les éternelles discussions sur « le roman et le cinéma » ne peuvent prétendre à plus de précision, dans les ressemblances ou les influences réciproques, que si l'on parlait de « musique et peinture » ou « architecture et poésie.* » (Alain Robbe-Grillet, *Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma*, 1967).

Pas d'échange donc entre Carsten Höller et Robbe-Grillet, pas d'emprunt, nul sampling, aucun mélange, mais au contraire une parfaite indifférence de départ. Et pourtant c'est dans cette indifférence même, quand chacun est absorbé au développement autonome de son propre univers mental, que leur rencontre s'opère. Car, au fur et à mesure de mon avancée dans l'exposition de Carsten Höller à Marseille, et encore aujourd'hui en y repensant, le roman de Robbe-Grillet, pourtant paru en 2001, m'apparaît comme un possible catalogue de l'exposition. Tout sauf un « guide » – atroce petit objet qui prive le visiteur de sa liberté de mouvement. Mais plus simplement une écriture traçant à l'intérieur de son propre médium sa propre aventure, celle du livre, du texte, développant, comme dans le doublage d'un film, une voix parallèle à l'exposition. M'intéresse ici l'éternelle question de la relation que les arts entretiennent les uns avec les autres quand ils se tiennent à distance l'un de l'autre. Et voir fonctionner ce qu'ils ont de commun et d'irréductiblement différent. Comment un livre et une exposition coïncident par moments, se séparent radicalement à d'autres, comment chacun adopte, et en raison même de leur spécificité propre, des stratégies distinctes, pour les voir se croiser à nouveau. Faire le relevé des coïncidences, étudier les analogies et les écarts – ce que devrait être la critique d'art : un interminable procès des différences.

Chambre 1

Parce qu'elle est le lieu du souvenir, du bilan amoureux, de la remémoration rêveuse, de la reprise mentale de tout ce qu'on a déjà vécu, d'anodin ou d'essentiel dans la journée comme dans la vie. « *Parce que l'espace de la chambre fonctionne chez moi comme une madeleine proustienne* » (Georges Pérec), l'un des endroits de l'exposition où le système de la reprise fonctionne à merveille, c'est effectivement la chambre, et plus exactement les deux chambres qui se répètent à l'identique d'un bout à l'autre du musée, avec le même lit, la même couverture de lit, la même « *table de nuit, absolument semblable à la première, de la même couleur bleu pâle et munie de la même lampe allumée* » écrit Robbe-Grillet p.109

de *La reprise*, et encore la même commode, la même télévision... Si bien qu'on ne sait jamais si on se trouve dans l'une ou dans l'autre chambre, si bien qu'on ne peut s'enfermer à clef dans la chambre de l'allée latérale gauche et s'allonger sur le lit, sans se projeter aussitôt comme occupant simultanément, par un don exceptionnel d'ubiquité, sa sœur jumelle dans l'allée latérale droite. « *Et c'est dans un silence total, trop parfait, un peu inquiétant, que Franck Matthieu (...) se réveille, on ne saurait dire au bout de combien d'heures, dans une chambre familière, dont il lui semble du moins reconnaître les moindres détails, bien que ce décor soit pour le moment impossible à situer dans l'espace comme dans le temps...* »

Chambre 2

« *On avance tout droit ; on est dans une antichambre sur laquelle donnent deux chambres absolument identiques, meublées sommairement mais de manière absolument identique, comme lorsqu'on aperçoit une pièce redoublée dans un grand miroir* » – à plusieurs reprises, incroyable coïncidence de l'expo et du texte. Comme s'ils parvenaient à occuper ensemble une seule et même réalité, contiguë, homogène. D'un bout à l'autre du musée, Carsten Höller a disposé deux chambres en tous points identiques, mais inversées comme dans un miroir. Pourtant, elles sont trop éloignées l'une de l'autre, et trop grand l'espace réel qui les sépare pour qu'il s'agisse véritablement d'un reflet. Je remarque au passage que dans le livre de Robbe-Grillet, un tableau accroché au mur de la chambre d'hôtel se reflète tour à tour dans l'armoire à glace, dans le miroir de toilette et dans le col du pot à eau posé sur la table. Jeu de démultiplication, de « *duplication virtuelle* » du monde réel. Chez Carsten Höller au contraire, l'absence de tout miroir à l'intérieur des deux chambres, et la réalité spatiale de leur éloignement nous interdit de tomber dans le virtuel. Ressemblance intacte, symétrie parfaite, cette rigoureuse précision de l'artiste a son intérêt : elle interdit, contrairement à quantité d'autres pièces de l'exposition qui jouent avec les mécanismes de la perception, de réduire cette duplication à un nouveau trouble de la vision. C'est alors la réalité qui se répète, en toute objectivité, et non la vue qui se dédouble.

Confusion

« *De Robbe-Grillet, j'ai récemment lu *Projet pour une révolution à New York*. Formidable.* » « *C'est-à-dire ?* » « *Formidable dans le sens : touchant un sentiment de confusion très profond.* »
Conversation avec Carsten Höller à Marseille, juillet 2002.

Décor

Idée qu'il se joue dans les romans de Robbe-Grillet quelque chose qui tient de l'installation. En position allongée, le regard flottant sur le plafond blanc de la chambre (d'hôtel ?), il m'apparaît avec évidence que chez Robbe-Grillet le monde extérieur prend l'allure d'un « décor » (p. 93, 107, 191 de *La reprise*). Ou plus exactement un dispositif, espace construit de toutes pièces, à la fois orienté et circulaire dans lequel l'auteur nous égare très consciencieusement. Comme un architecte penché sur sa maquette. Cette idée, je ne me l'étais jamais formulée avec autant d'évidence qu'à cet instant : allongé sur le lit d'une des deux chambres sans fenêtre de l'exposition, et qui se confond dans mon esprit avec la chambre n°3 de l'Hôtel des Alliés où se déroule l'essentiel de *La reprise*, et peut-être même avec la « chambre sans fenêtre des anciens enfants von Brücke » où le personnage principal, HR, se réveille à plusieurs reprises.

Doublage

De structure vaguement labyrinthique, *La reprise* met en place, dans le Berlin d'après-guerre, un récit à la première personne régulièrement doublé, annoté, corrigé, voire contredit par le

commentaire plus impersonnel d'un second narrateur. Deux voix narratives jettent le doute sur la véracité du récit – continuation par d'autres moyens de « l'ère du soupçon » chère depuis longtemps au Nouveau Roman.

Double

Dans *La reprise*, le principal personnage-narrateur est également l'auteur d'une hallucination récurrente : à plusieurs reprises dans le roman, il aperçoit son double. D'abord dans un train, plus tard sur le lit de sa propre chambre de l'Hôtel des Alliés. Mais il l'avait déjà aperçu, vers l'âge de sept ou huit ans, sur une plage de Bretagne, « du côté de Kerlouan, dans le Nord-Finistère » – souvenir autobiographique de Robbe-Grillet lui-même, et que l'auteur reverse ici dans la structure « doublement complexe » de son récit. « *Et je n'ai pu m'empêcher, dans mon trouble, de relever les yeux vers son visage. Il présentait une expression de sympathie un peu inquiète, attentive en tous cas, légèrement incrédule. Et aucune hésitation ne demeurerait possible : c'était bien moi.* »

Dans l'exposition de Carsten, le double est aussi par moments un simple motif, un thème, une figure visible, comme dans les jeux de miroirs du corridor où l'on se voit dédoublé, démultiplié à l'infini.

Doute (Laboratoire du) Voir Chambre 1, Doublage, Miroir, Rêve, Vertiges.

Illusion

Nécessité de préciser qu'à aucun moment je ne m'abandonnai à une quelconque « illusion romanesque », jamais je ne m'imaginai transporté dans le roman d'Alain Robbe-Grillet, devenant moi-même un personnage-narrateur égaré dans cette fiction labyrinthique. Car aussi extravagantes puissent être les coïncidences entre le contenu d'un livre et les circonstances de sa réception, un texte décrit toujours une réalité autre, et pas celle dont le lecteur fait l'expérience. Et puis cette idée que dans l'exposition de Carsten, la sensation troublante et vertigineuse procurée par l'exercice de la reprise passe par une vraie lucidité, et sollicite toute l'acuité visuelle du spectateur. Contre les facilités de l'illusion, expérience paradoxale d'un trouble rigoureux.

Labyrinthe

Je trouve assez plaisante, et plutôt déconnante l'idée de concevoir cette expo comme un vaste « délavage de cerveau », au travers de divers tests oculaires et psychomoteurs – *Phi-Wall*, port de lunettes à vision inversée, retour vertigineux du même, etc. Chez Robbe-Grillet, l'hallucination, le doute, l'hésitation, la désorientation, la confusion sont les effets résultant du système de la reprise. Tout se passe comme si le personnage-narrateur, et peut-être aussi, par effet de contamination du récit, le lecteur, se trouvait volontairement plongé dans un « brouillard cérébral » (p. 40), « malaise persistant dans tout son corps et ses membres, comme dans le fonctionnement cérébral » (p. 156).

« *Actuellement, j'ai en cours d'étude un labyrinthe contrôlé électroniquement, que l'on pourra employer pour des tests psychologiques et des lavages de cerveaux* » (Piero Manzoni, *Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti*). Sauf qu'ici le lavage de cerveau n'a pas la dimension idéologique et endocrinnaire que lui confère Manzoni en 1962, il est davantage mis en œuvre dans le sens d'un changement de nos comportements habituels, d'un déconditionnement extra-ordinaire. Et possiblement libérateur.

Miroir

Le miroir qui revient, titre du premier texte autobiographique de Robbe-Grillet : un autre terme générique possible pour dire le

principe structurant de l'exposition de Carsten Höller à Marseille. Tout, chez Carsten Höller comme chez Robbe-Grillet, est miroir. Non pas miroir de quelque chose, non pas ce « miroir qu'on promène le long d'une route », formule définitoire du réalisme et que Stendhal met en exergue d'un chapitre du *Rouge et le noir*, mais miroitement infini, sans plus aucun référent objectif. Autant dire que tout ce qui s'y donne comme « réel » est englouti par cette aventure troublée du regard.

Moebius

Tout en répétition, le récit d'Alain Robbe-Grillet s'apparente aisément au ruban infini de Moebius. Et notamment par les effets de torsions, de dysnarration, par les jeux de variantes, les mystifications délibérées que l'auteur distille dans le parcours moebien de son roman. À l'image de l'arme du crime, d'abord annoncée comme un pistolet 7.65, mais rectifiée par le second narrateur au profit d'un Beretta 9mm tout aussi douteux. Étrangement, et de manière sans doute plus radicale, dans l'exposition de Carsten Höller la mise en doute du réel est atteinte par un procédé inverse à celui de la distorsion, à savoir par une symétrie rigoureusement exacte de la duplication. Pour autant, l'effet de la « reprise » est le même : doubler le monde, c'est saper l'objectivité du réel. Mais cette doublure qui fait du monde un semblant du monde, Carsten la pratique avec un systématisme sans faille ni fêlure. La rigueur scientifique avec laquelle il procède à son expérience de duplication du monde aboutit, par un effet de retour, à saper toute idée d'objectivité scientifique.

Noir

« *Ma progression est rendue plus lente encore par peur d'une chute, car il me faut explorer du bout de ma chaussure les degrés successifs pour m'assurer qu'il n'en manque pas un. À un moment, le noir est si total que j'ai l'impression d'être victime d'une complète cécité* », écrit Robbe-Grillet à la page 166 de *La reprise*.

Il y a aussi un passage de l'exposition où, plongé dans l'obscurité, le visiteur doit traverser en aveugle le second couloir qui mène d'un bord à l'autre du musée. On s'aventure dans le noir le plus absolu, parcours labyrinthique où l'on avance à tâtons, la main agrippée à une légère rampe qui court le long du mur, fil d'Ariane, seul et ultime recours en l'absence de tout repère visuel. Dans le noir, on ne s'aperçoit pas tout de suite qu'on refait deux fois de suite le même chemin d'aveugle, « *et bientôt je dois entreprendre un nouveau tour de vis sans voir où je pose le pied* ».

Nouveau Roman

Si les artistes des années 70 ont trouvé dans le Nouveau Roman et la Nouvelle Vague une appréhension objective du réel et des modèles de déconstruction du récit traditionnel, c'est pour une toute autre raison que le Nouveau Roman constitue aussi une référence constante et sous-jacente des artistes des années 90. Par exemple, mais on pourrait en dire autant de Carsten Höller, « *Pierre Huyghe développe des mécanismes qui tout en étant structurellement identiques au Nouveau Roman opèrent le plus souvent à l'inverse, de la fiction vers le réel* » (Philippe Parreno, *Speech Bubbles*). Ainsi, ce n'est pas l'invention de nouvelles formes narratives qui guide ces artistes, mais plutôt l'idée de « savoir ce que ces structures produisent ». Savoir comment elles peuvent faire retour sur le réel. Et comment les introduire dans le cours ordinaire de la vie.

Panne

Mais le jour de ma seule visite au MAC de Marseille, les deux baignoires d'eau salée étaient l'une et l'autre en panne, leur coffre

extérieur recouvert d'une épaisse croûte de sel blanc, comme pris par les glaces, et de même les câbles électriques, le moteur de filtrage, les tuyaux d'arrivée, et je restai un temps fasciné par le spectacle de toute cette machinerie figée comme un iceberg, superposition accidentelle de paysage polaire et de montagnes de sel, comme l'épave d'une exploration lointaine, ou le vestige technologique d'une civilisation sous-marine très avancée mais qui n'aurait pas surmonté le retrait progressif de la mer, et bientôt rattrapée, statufiée par les vents qui soufflent au ras du désert de glace. D'autres doublons étaient également en panne dont il m'est impossible de parler – un film binoculaire, où chaque œil voit une image filmique différente, et un dispositif de vidéo-surveillance par infra-rouge – la plus mauvaise journée possible en somme pour visiter l'exposition, trois œuvres, donc six, étant momentanément en réparation.

Pourtant, j'admire encore aujourd'hui le fait que ces dysfonctionnements n'entamèrent en rien à mes yeux la validité de l'ensemble. Non seulement ces pannes faisaient l'objet d'une scrupuleuse duplication, amplifiant la réalité objective de l'ensemble et alimentant de même les soupçons du visiteur, mais elles venaient encore s'ajouter à la somme de troubles et de possibles que procurait l'exposition. Ou encore : l'exposition de Carsten Höller tourne à circuit fermé, ne s'arrête jamais, tant la circonvolution qu'elle propose est en soi un mode de fonctionnement qui lui permet au passage de triompher des pannes accidentelles, d'une maintenance aléatoire des dispositifs techniques, et même des fermetures quotidiennes du musée.

Répétition Voir Reprise

Reprise

Le titre même de son roman, Alain Robbe-Grillet le reprend à un texte de Kierkegaard, *La reprise* donc, longtemps publié sous le titre *La répétition*. Il lui emprunte aussi une phrase qu'il place en exergue de son livre et qui dit bien le caractère prospectif et non régressif de sa méthode : « *Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais dans des directions opposées : car, ce dont on a ressouvenir, cela a été : il s'agit donc d'une répétition tournée vers l'arrière ; alors que la reprise proprement dite serait un ressouvenir vers l'avant.* » C'est dire que le retour d'Alain Robbe-Grillet au roman, vingt ans après la publication de *Djinn* en 1981, sa reprise du « nouveau roman » (« *Ici donc, je reprends...* », première phrase du texte) constitue une avancée supplémentaire dans l'expérimentation des formes narratives.

Reprise

Kierkegaard séjourna à deux reprises à Berlin, au 57 Jägerstrasse, adresse ostensiblement identique à celle où Robbe-Grillet situe la première action de son roman. D'abord durant l'hiver 1841 après l'abandon de Régine Olsen. Puis au printemps 1843, dans l'espoir d'une « reprise » de leur liaison. Dans ce contexte, la reprise n'est plus seulement une géométrie structurante, elle est une certaine disposition de l'esprit, « tourné vers l'avant », ouvert à la relance de l'aventure, de l'expérience amoureuse.

Et songeant au test de Rorschach qui sert à Carsten Höller de modèle à son exposition, je prête à sa « reprise » le sous-titre de l'œuvre de Søren Kierkegaard : « *essai de psychologie expérimentale.* »

Rétrospective

Dans *La reprise*, allusions fréquentes aux précédents romans de Robbe-Grillet. Berlin en ruines, « *comme la visite guidée d'une antique cité disparue, Héropolis, Thèbes, ou Corinthe* », écho implicite à la structure œdipienne des *Gommes* et renvoi explicite aux

Derniers Jours de Corinthe. Ailleurs, un « *maléfique enchantement* » fait un écho inversé à *Angélique ou l'Enchantement*, deuxième tome de son autobiographie. Retour masqué de personnages : Wall, Garin, ou Lorent (Wallace, Garinati, Lorenz dans *Les Gommes...*) Tom Bishop, dans le numéro 651 que la revue *Critique* consacrait en août-septembre 2001 à Alain Robbe-Grillet : « *On serait tenté de dire que La reprise ne ressemble pas aux autres livres de Robbe-Grillet, mais en fait, il ressemble plutôt à tous ses livres – réumis.* » Ce travail de réécriture (« *Ici donc, je reprends...* »), cette récapitulation de l'œuvre complète, ne serait qu'une série d'autoréférences complaisantes et gratuites si elle ne fonctionnait pas comme une « reprise » au sens le plus kierkegaardien du terme. C'est-à-dire selon une dimension prospective et dans un mouvement vers l'avant : ces réminiscences internes viennent ainsi marquer, par-delà les années, la continuité du projet d'écriture de Robbe-Grillet, son exploration constante du genre romanesque, et ce dans la forme même de la déconstruction : fin sans fin du roman. De même on croise dans l'exposition de Carsten Höller bien des pièces anciennes, déjà-vues ici ou là : le *Phi-Wall*, exposé avec le film binoculaire à la galerie Air de Paris en 2001. Idem pour le *Gantenbein Corridor*, 2000, qu'on traverse en aveugle pour aller d'un bord à l'autre du musée. Idem pour la cabine de bain d'eau salée, *Psycho Tank*, déjà montrée à Vienne et à Bonne en 1999, elle-même reprise sous la forme d'un *Giant Psycho Tank*, 1999. Idem pour *l'Expedition Equipment for the Exploration of the Self*, datée de 1995, lunettes à vision inversée distribuée à l'entrée du musée et qui offrent au visiteur la possibilité de reprendre sa visite de l'exposition sur le mode d'une appréhension visuelle et cervicale de l'espace radicalement inversée.

Et ces retours du même alimentent un ressouvenir de l'œuvre entière. Pour autant à aucun moment je ne ressens l'impression d'une rétrospective, mais au contraire d'une exploration toujours plus avant de mécanismes du trouble, de procédures d'indécision.

Rêve

Plusieurs récits de rêves dans *La reprise*. Un autre mode opératoire de la mise en doute du réel. Mais surtout l'idée que le rêve est une autre variante de la reprise, ouverte là encore à quantité de déformations du réel. Possibilité du rêve aussi dans l'exposition de Carsten Höller : via le bain d'eau salée où l'on peut s'oublier, et dans la chambre deux fois identique qui se répète d'un bout à l'autre du musée, où l'on peut, dans l'absolu, s'enfermer plusieurs jours.

Ubiquité Voir Chambre 1

Vertiges

À l'entrée du musée, je n'ai pas tout de suite vissé sur mon crâne la lunette à vision inversée que l'artiste avait mise à disposition du public, et qui procure un vertige oculaire, étant moi-même atteint, à cette période, de troubles d'équilibre, au point de prendre un médicament prescrit sur ordonnance dont la notice me laisse encore songeur : « *anti-vertigineux de mécanisme d'action inconnu.* » Symptôme : sensation d'un monde flottant. D'où la recherche d'un appui, obligé sans cesse de « recadrer le réel ». Fixer mon regard, faire le point, pour m'empêcher de vaciller de gauche à droite. Peut-être alors aurais-je dû, de même, abandonner la lecture du roman de Robbe-Grillet.

L

Interview
par
Stéphanie
Moïsdon.

a critique a souvent abordé ton travail du point de vue de l'origine de ta formation scientifique, avec toutes les analogies (et les maïseries) de circonstance (œuvre de laboratoire, expérimentale, savante etc.) Il me semble pourtant y voir d'autres dimensions, humanistes et politiques. En produisant des arrêts, en déroutant les mécanismes habituels de compréhension, ton œuvre informe sur la notion de fonction, d'aliénation et de production. Que penses-tu de cette hystérie actuelle de la productivité ?

Je pense qu'il s'agit d'un processus classique de fuite en avant, où le niveau de productivité augmente constamment en fonction de la concurrence. Pour l'enrayer, il faudrait que cet esprit de compétition s'atténue, mais je ne vois guère comment y parvenir. Cela peut sembler fataliste, mais il me semble que le seul moyen de réduire l'actuelle hystérie de la production passe par l'épuisement.

— *Dans ta vie comme dans tes propositions formelles, entre la maison que tu construis en Afrique et ton approche des langues, des paysages étrangers, il y a toujours cette notion de délocalisation, de voyage (de trip). Quel est ton rapport au territoire, à la maison, au déplacement ?*

Mon intérêt pour l'Afrique de l'Ouest a à faire avec des sensations, des humeurs liées à l'endroit. Je crois que l'endroit a une très forte actualité sur la pensée. Quand je suis en Afrique je ne produis aucune idée intéressante, je suis improductif (maybe I never do stay long enough, really), j'accumule simplement des émotions spécifiques, des sons, des vitesses, un matériel de base que je ramène en Suède pour pouvoir travailler, la lumière en Suède clarifie ma pensée. Ce n'est ni là ni ailleurs mais dans ce mouvement de migration que je trouve ma méthode, une mise en forme au sens double. Cette notion de déplacement est fortement liée aux oiseaux et à ma propre nature (ndlr : Carsten Höller vit avec de nombreux oiseaux dans sa maison de Suède). J'accompagne leur mouvement de migration, je suis toujours nerveux au printemps et en automne, et calme en hiver et en été. Quand les grives mauvis migrent dans la nuit, tu entends les cris, ce qui provoque toujours mon excitation.

— *Peux-tu me parler du livre que tu as publié avec Miriam Bäckström, The Last Image (éditions du Moderna Museet à Stockholm) ?*

Nous avons d'abord publié une annonce dans les journaux, demandant aux gens d'envoyer une image prise juste avant un changement, une transformation, sans tenir compte de la nature de ce changement. On a reçu très vite des centaines d'images, d'autres ont été prises dans les agences ou dans la presse. À partir de cette somme (200 sélectionnées), nous avons construit le livre en fonction des formats d'images (de la plus grande à la plus petite). Une sorte de structure abstraite qui intègre des dimensions personnelles, biographiques. Les images nous parvenaient avec des lettres, souvent bouleversantes, que nous avons décidé de ne pas publier. Au lecteur d'imaginer l'histoire de cette image. Je pense que l'émotion particulière qui se dégage d'une image est toujours perceptible. Comme celle, infiniment triste, de cette jeune femme dans son jardin, prise juste avant qu'elle ne disparaisse mystérieusement. Ou encore celle de cet homme d'apparence modeste, à côté de sa voiture, juste avant qu'il ne gagne au loto et devienne un millionnaire. La question de ce projet est de savoir si une image est capable ou non de raconter une histoire.

— *L'exposition au MAC ouvre sur un dialogue sur le réel, la réalité d'une exposition. Quel est ton rapport à cette exposition (dans le maillage de toutes les autres), quelles sont tes méthodes, tes attentes, quelle est la part de hasard ou d'incertitude ?*

Une exposition, pour moi, n'est pas le réel, ni son travestissement, ni sa représentation ni son double, mais une autre planète, étrangère à notre logique. C'est un acte qui engage les idées, le corps, la vision, la mémoire, le jugement, dans une équation complexe dont on ne peut normalement sortir totalement indemne. C'est là d'ailleurs le seul enjeu, ouvrir sur un espace qui rompt avec les certitudes de l'art, avec l'idéologie scientiste tout comme avec celle de la productivité. De chasser dans le réel ce point de basculement qui transforme les objets en « machines à confusion », qui renvoie le spectateur à sa condition, à sa conscience.

— *Certaines de tes pièces se réfèrent à des émotions particulières, l'amour, l'amitié, la joie, la peur. Est-ce qu'il s'agit pour toi de concepts ou d'un matériau inexploitable et inconnu ?*

Non, ma démarche a toujours été de me demander pourquoi il est si difficile de définir la personnalité d'un individu. Pourquoi les autres voient-ils en nous plus clairement que nous-mêmes et vice-versa ? Le caractère se forge autour d'émotions, de ressentis.

— *Tu as dit dans un entretien, « il y a deux sortes d'art, l'art qui porte sur la mort, l'autre sur la vie. Mon travail est dans cette deuxième catégorie. » Je vois pourtant dans ton œuvre une sorte de mélancolie, une angoisse sans douleur.*

C'est une formule un peu stupide que j'ai trouvée pour conclure un entretien, je pensais que c'était bien de produire une division artificielle. Bien sûr il n'y a pas d'œuvres qui illustrent la mort ou la vie, tout comme je ne peux pas nier que mon travail est lié à une certaine mélancolie. L'activité artistique, celle de la pensée a à voir avec la solitude, c'est un monologue permanent, tu es constamment livré à un mouvement entre le contrôle, la maîtrise des choses et la perte de ce contrôle. Pour sortir de ce monologue, l'art et les expositions sont les moyens, les véhicules que j'ai trouvés pour cultiver ensemble l'incertitude, produire une culture du doute émancipée de celle de la productivité. Aujourd'hui tout a été fait, les modèles de production artistiques ont vieilli, il n'y a pas de renouvellement, pas d'alternatives et je n'en propose aucune. J'ai envie de vivre ce sentiment de perte, d'en explorer les limites, d'embrasser cette émotion, je suis convaincu de la beauté de ces sensations de perte.

— *Le « Laboratoire du doute » ne produit pas ou peu de formes descriptibles (diffuser une rumeur, convoquer des gens à ne rien faire pendant 48 heures à L'Atomium à Bruxelles), quel est aujourd'hui son développement, comment s'y inscrire ? Comment l'autre vit le laboratoire du doute ?*

Le laboratoire du doute c'est comme faire de la bicyclette ou rentrer dans une église, tu n'as pas besoin de mode d'emploi. L'église est faite pour produire des conditions de croyance, faciliter l'accès à dieu, l'architecture, la musique, l'encens contribuent à produire un certain état d'esprit. Ma question avec le laboratoire est de savoir quels sont les instruments qui permettraient de se sentir plus incertains, de produire une culture du doute. C'est une expérience de transport, de voyage, de déplacement de soi-même avec les autres. Il y a certainement d'autres méthodes pour aboutir à ce genre de situations spécifiques, que j'essaie de développer, je

cherche, je n'en sais encore rien. Je pense que cette idée du doute est belle, le Laboratoire du doute est de la vraie propagande. Mon travail au début était davantage réfléchi, élaboré puis je me suis retrouvé à un moment de ma vie et de mon travail dans une situation à ne pas savoir quoi faire et finalement de faire quelque chose avec cet état. Il faut surtout éviter de faire des petites pièces descriptives ou démonstratives, de trouver des métaphores ou qui parlent du doute de façon élégante. J'ai fait ce petit film où je tourne en rond dans une voiture, ça plaît, mais ça ne m'intéresse pas, c'est trop représentatif. Je fais des œuvres fonctionnelles non représentatives. Tout l'art est encombré de cette idée de la représentation.

— *L'exposition est construite selon un découpage symétrique, à l'image d'un test de Rorschach. Un des plus vieux outils projectifs qui permet d'éprouver les limites (dedans-dehors, objet-sujet), d'évaluer le fonctionnement psychique et les organisations défensives du sujet. En quoi la structure du Rorschach t'intéresse, est-ce qu'il s'agit d'une référence active dans l'exposition ?*

Il s'agit d'une exposition visuellement symétrique, rien de plus. On y retrouve une symétrie telle qu'en la forme courbée d'une cloche. La partie la plus intense se trouve au centre de l'exposition, et ce centre, dans le projet du MAC, se situe dans les deux parties sombres et insonorisées du Corridor.

— *Tu as souvent dit avoir été inspiré par les recherches du biologiste britannique Richard Dawkins, qui est une extension de l'approche Darwinienne et qui a développé toute une théorie sur le « même », qui a l'instar du gène égoïste se sert de l'individu comme véhicule pour se disséminer, se répliquer. Est-ce que cette notion de dissémination, de réplique est au cœur de ton travail ? Est-ce que tu situes ton rapport à l'art et aux choses du point de vue des gènes ?*

Contrairement à bon nombre des approches dualistes sur les rapports art et science, la caractéristique de mon travail est justement de libérer l'œuvre de sa fonction savante, de la traiter comme un véhicule, un matériau improbable. Qu'il s'agisse des recherches en biologie, en génétique, des théories cognitives ou comportementalistes, l'enjeu ne consiste pas à valider une œuvre par une quelconque objectivité mais à travailler les limites du scientisme, des conventions de la perception et de la compréhension.

— *À la doxa deleuzienne du devenir (devenir-enfant, devenir-animal, devenir-femme) tu proposes celle, bien plus déroutante du avoir-été (un enfant, un entomologiste, un spectateur) Est-ce que tu penses (comme les indiens ou les enfants) que notre vision du monde n'est rien d'autre qu'une hallucination, un rêve, une fiction, un théâtre dans lequel le monde viendrait à se dissoudre un jour ?*

Mon goût pour les expériences mais aussi mon rapport à la nature, aux insectes, aux oiseaux, me donnent cette aptitude bien particulière à regarder le monde en oblique, à trouver dans l'art, dans la vie comme dans le doute une source de joie, de jeu, de beauté. Cette vision est celle qui revit, avec autant de crainte que de jouissance, la mémoire des inventions premières.