

ETC



De la plaie au conteneur, quelques immersions partagées

Anish Kapoor, Royal Academy of Arts, Londres, 26 septembre - 11 décembre 2009

Anish Kapoor, *The Sacred Made Real*, The National Gallery, Londres, 21 octobre - 24 janvier 2010

Miroslaw Balka, *How it is*, Tate Modern, Londres, 13 octobre - 5 avril 2010

Ludovic Fouquet

Number 90, June–July–August 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64236ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fouquet, L. (2010). Review of [De la plaie au conteneur, quelques immersions partagées / Anish Kapoor, Royal Academy of Arts, Londres, 26 septembre - 11 décembre 2009 / Anish Kapoor, *The Sacred Made Real*, The National Gallery, Londres, 21 octobre - 24 janvier 2010 / Miroslaw Balka, *How it is*, Tate Modern, Londres, 13 octobre - 5 avril 2010]. *ETC*, (90), 64–65.

Anish Kapoor, *Yellow*, 1999. Installé à la Royal Academy of Arts, London, 2009. Techniques mixtes ; dimensions variables. MAK, Vienna, Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art. Photo : Dave Morgan.



Anish Kapoor, *Shooting into the Corner*, 2008-2009. Installé à la Royal Academy of Arts, London, 2009. Techniques mixtes ; dimensions variables. MAK, Vienna, Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art. Photo : Dave Morgan.



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Londres

De la plaie au conteneur, quelques immersions partagées

Anish Kapoor, Royal Academy of Arts, Londres, 26 septembre – 11 décembre 2009 ; *The Sacred Made Real*, The National Gallery, Londres, 21 octobre – 24 janvier 2010 ; Miroslaw Balka, *How it is*, Tate Modern, Londres, 13 octobre – 5 avril 2010

Depuis son origine, l'image est traversée par les notions d'absence, de double, mais aussi de surface ambiguë : bascule fondamentale entre surface et profondeur à propos de l'image, dont la grotte pourrait être vue comme matrice originelle.

Trois expositions londoniennes ont offert récemment des variations sur cette notion de grotte matrice, des immersions insolites et parfois imprévues : Anish Kapoor, la sculpture espagnole polychrome et Miroslaw Balka.

Les œuvres plastiques de James Turrell et d'Anish Kapoor¹ déclinent une même réflexion sur l'immersion et la désorientation : l'ambiguïté de la surface, le pli, la fente, le trou, l'engloutissement, que ce soit, pour Kapoor, dans des murs creusés (*Yellow*, 1999) ou au contraire comme « enceints » (*When I'm pregnant*, 2009), des roches évidées, d'immenses formes organiques déployées ou encore face à des miroirs courbes, circulaires, pliés,

dans lesquels s'expérimentent des traversées magnifiques (une dilution du corps et du visage dans toute la surface des miroirs, composant la série des *non object-mirror*). On retrouvait tout cela dans la rétrospective Anish Kapoor organisée à la Royal Academy of Arts, de Londres. Avec en plus des œuvres récentes qui utilisent l'espace même d'exposition comme fond (ainsi, ce canon tirant des boulets de cire rouge toute la journée dans *Shooting into the corner*), voire l'utilisent comme matrice : *Svayambh* – qui signifie en sanskrit, *naît par soi-même* – est une sorte de tombeau cercueil (énorme masse de cire rouge et de vaseline) glissant invariablement et silencieusement, au travers de cette enfilade de cinq salles de musée, comme s'il traversait le temps. L'arrondi de chaque arche devient la matrice, et des dégoûlines rouges s'amoncellent, couleur pure devenue matériau.

Évoquons juste Turrell pour ce moment de bascule où la surface que l'on croyait solide se révèle être une profondeur de lumière,

effet de bascule par lequel la surface « s'illimite » et nous tient au bord du vertige, ou plus précisément sur ce bord de l'éternité que décrivait Yeats, à propos des tulles colorés utilisés par Craig dans la mise en scène de son *Didon et Enée* (1900). Exactement ce que vient de réaliser Kapoor au musée Guggenheim de New-York, avec *Memory* : un carré noir sur un mur qui se révèle être l'ouverture d'une immense niche d'ombre en métal rouillé, forme organique que l'on découvre dans une salle adjacente.

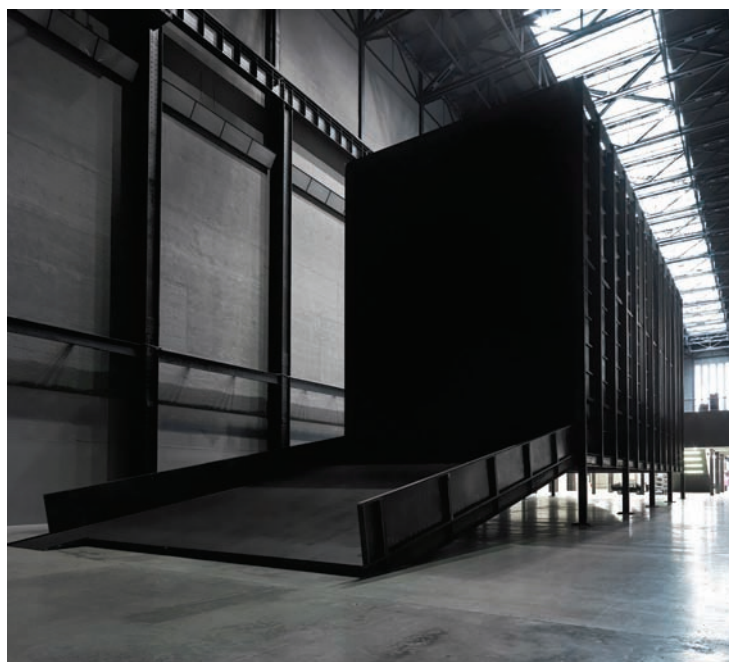
Après la rétrospective Kapoor, je devais voir une exposition de sculptures polychromes espagnoles du 16^e et du 17^e siècle, *The sacred made real*². J'y allais pour le réalisme des œuvres et j'ai effectivement plongé dans les plaies (Christ en croix ou flagellé, tête coupée de Jean-Baptiste, saint en extase) ! Il y a dans cet art polychrome un réalisme saisissant : j'ai vu les côtes s'élever du Christ mort de Gregorio Fernandez comme s'il exhalait son dernier souffle, avec un regard exsangue d'une puissance saisissante. Mais il est clair que cette histoire de la plaie – il y aurait une histoire de la plaie à faire depuis les origines de l'image³ –, des plaies (stigmates, trous, clous, plaie au côté qui ont, comme par hasard, une forme oblongue comme une vulve⁴), a bien quelque chose à voir avec le giron, le sexe de la femme, mais aussi l'orifice en général. Orifice et plaie, plaie comme orifice, bouche comme super orifice, mais aussi yeux, trous des clous dans la main : une traversée de la présence divine au sens plein. Il s'agit de plonger et la force d'attraction de l'immersion proposée n'était pas moins saisissante que chez Kapoor.

J'ai retrouvé les mêmes thématiques dans *How it is*, du polonais Miroslaw Balka, actuellement à la Tate Modern de Londres⁵, à une échelle démultipliée. Et pour cause, cette œuvre s'inscrit dans les *Unilever series*, œuvres commandées spécialement pour cette immense salle des turbines (155 m de long), dans laquelle, d'ailleurs, Kapoor a créé son Marsyas, gigantesque forme organique rouge. Et cette question de l'immersion prend alors tout son sens, parce que préparée par les deux premières expositions. Après avoir plongé dans la couleur, dans des plaies, j'étais prêt à plonger dans l'obscurité.

Avec Balka, le giron n'est plus minéral, comme il le fut dans les premières œuvres de Kapoor, ou organique (comme il peut être évoqué dans ces sculptures polychromes); il est industriel, bien que nous renvoyant, en raison de l'obscurité, à des peurs, des images ancestrales.

Il s'agit en effet de pénétrer dans un immense conteneur obscur, d'avancer dans l'inconnu et d'être englouti dans une surface d'ombre qui s'illimite (pour un temps, mais ce temps là, cette bascule, est le temps essentiel de l'expérimentation de l'œuvre) : un conteneur métallique de 30 m de long, 10 m de large et 13 m de haut, juché sur des pilotis de 2 m, qui permettent donc au public de passer en dessous. Le conteneur s'offre d'abord comme un monolithe aveugle et gigantesque, que l'on doit contourner, pour découvrir, à l'extrémité opposée de la salle, une pente douce menant au conteneur, qui de ce côté est entièrement ouvert. Béance intrigante : un noir total, qui semble surface, une obscurité d'autant plus dense et palpable que des lampes industrielles puissantes ont accompagné toute la marche le long du monolithe (désorientation optique essentielle). Nous faisons face à un noir total et l'on se doute qu'il faut avancer, mais plus on avance moins on voit, moins on a de repères. Ce n'est qu'un volume métallique aux surfaces tendues ou peintes de noir, mais le temps de la traversée, nous avons oublié la simple réalité de cette boîte que pourtant nous avons dû longer initialement. C'est justement une des forces de cette proposition : le contraste entre la banalité de la proposition (un conteneur comme on en voit dans les ports du monde entier, mais, ici, démesuré) et l'émotion ressentie. C'est justement parce que la forme est connue, banale, que la traversée du lieu va devenir si surprenante et forte.

Dans les premières œuvres de Kapoor, rochers évidés (dureté et froideur) en une forme très géométrique et emplie de pigments intenses, le toucher était important. Ici, ce sont des plaques de métal et du tissu, sorte de moquette souple, bien loin de la sensation métallique qu'attendait la main tendue dans l'obscurité du conteneur. Trouble passionnant à quelques mètres du fond, lorsque, malgré l'accoutumance optique, les tenues plus claires de ceux qui m'entouraient, j'ai perdu pied, ne sachant plus mesurer *le fond*



de l'espace, continuant à marcher, réfrénant l'envie de tendre la main. Ce moment d'oscillation délicate où la surface entraperçue recule ou s'incline, pour s'allonger et disparaître, dévoilant un champ que l'on n'attendait pas, ou que l'on croyait voir mais qui disparaît réellement lorsque l'on butte sur le fond du conteneur. Nous sommes dans l'ombre et nous y sommes bien. Une obscurité ouatée, assourdie, qui pourrait avoir quelque chose de la grotte préhistorique; mais alors le silence y était total. Dans ce conteneur, il subsiste tout de même un peu trop de lumière dans les angles – en laissant filtrer presque rien, déjà trop. On se retourne et l'on regarde les silhouettes venir nous rejoindre dans l'ombre, expérimentant à leur tour cette désorientation. Il y a la qualité esthétique de ces silhouettes si précises; et l'analogie avec la caverne de Platon est patente. Pour nous qui sommes au fond de cette obscurité, les silhouettes de ceux qui arrivent nous apparaissent comme celles d'un groupe constitué, s'approchant de nous : le groupe face à l'individu. Le mouvement inverse est aussi marquant : voir les gens disparaître, de dos, s'engloutir tranquillement dans l'obscurité, avalés par l'écran d'ombre, qui retrouve alors une profondeur. Seul, nous ne pourrions expérimenter pleinement ce dispositif. Certes, le parcours premier d'engloutissement fonctionnerait mieux, mais alors, une fois au bout, nous n'aurions aucune silhouette d'ombre à contempler, nous serions irrémédiablement dans un espace vide, un enfermement, alors que l'œuvre de Balka ne propose pas que cela. Voir disparaître ou apparaître ainsi les autres visiteurs permet de constamment rappeler qu'il s'agit d'un volume d'ombre, alors que la surface d'ouverture de cet immense volume ne cesse de proposer une lecture contraire, d'où surgit l'ambiguïté, première étape d'une désorientation réussie, elle-même propédeutique à toute immersion.

LUDOVIC FOUQUET

Ludovic Fouquet a fondé en 1998 la compagnie Songes Mécaniques, avec laquelle il crée des spectacles multimédia (théâtre, lectures, concerts), des performances d'images et dirige des ateliers utilisant la vidéo et questionnant plus largement le rapport de la scène à l'image (www.songesmecaniques.com). Ses projets croisent théâtre, image, danse et technologie. Suite à son doctorat en Études théâtrales, il a publié *Robert Lepage, l'horizon en image* (L'Instant Même, 2005) et collabore avec diverses revues, dont *ETC* et *JEU* pour le Québec. Comme chargé de cours (Paris 3, Paris 6, Université Laval, etc.), il enseigne sur les relations entre scène, arts et technologie.

NOTES

- ¹ *Anish Kapoor*, the Royal Academy of Arts, Londres, 26 septembre – 11 décembre 2009.
- ² The National Gallery, Londres, 21 octobre – 24 janvier 2010.
- ³ Cette histoire de la plaie poursuivrait les réflexions d'un Georges Didi-Hubermann, notamment autour de *L'image ouverte, Matifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- ⁴ Et déjà la mandorle moyenâgeuse entourant les représentations du Christ évoquait le sexe féminin avec ces formes en amande.
- ⁵ *How it is*, Tate Modern, Londres, 13 octobre – 5 avril 2010.