

Le Mille d'Indianapolis de John Mooney

Helen Duffy

Volume 24, Number 95, Summer 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54737ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duffy, H. (1979). Le Mille d'Indianapolis de John Mooney. *Vie des arts*, 24(95), 49-51.

Le Mille d'Indianapolis de John Mooney

Helen Duffy

Même l'expérience spirituelle la plus précieuse de l'explorateur solitaire ne signifie rien avant d'être rendue à la société que l'explorateur représente selon les formes culturelles et rituelles traditionnelles créées par cette société.

(Richard DEMARCO)

A Chicago, l'orage, suivi d'une pluie torrentielle, ne retarda pas le départ de l'avion. Trente minutes plus tard, je quittais l'aérogare d'Indianapolis pour pénétrer dans la chaleur de la plaine du Middle West. Le mercure marquait 104°F et l'humidité atteignait 90 pour cent. Un ciel jaune pâle s'étendait comme une bâche sur l'Indiana.

L'annonce d'une tornade dans la région vint interrompre l'émission radiophonique du matin. Le long de l'autoroute, le chauffeur de taxi désigna des débris laissés par une grosse tempête, deux semaines plus tôt.

Le temps! Voilà un des aspects du *Land art* dont je n'avais jamais tenu compte auparavant ni relié aux cartes, aux dessins à l'échelle, au communiqué de presse, puis à la voix calme du sculpteur John David Mooney m'exposant, lorsque je le rencontrai à Toronto dans le cadre de la Conférence Internationale de Sculpture, sa conception d'une œuvre cinétique d'art tellurique longue d'un mille.

Quelque part là-bas, de l'autre côté de l'autoroute, dans l'enceinte du parc de cent cinquante acres qui entoure le Musée d'Indianapolis, une équipe de trente-cinq artistes, de techniciens et d'étudiants travaillaient depuis dix jours dans cette chaleur humide et sans merci. Afin de marquer le solstice d'été, six cents phares, fournis par la Compagnie General Motors, devaient être reliés à fleur de sol par dix milles de fil de cuivre pour créer un dessin formé par le terrain et l'eau. Pendant une nuit seulement, depuis le crépuscule jusqu'à l'aube, le dessin lumineux devait traverser les vastes espaces situés de l'autre côté du mail, franchir le ravin, puis poursuivre sa route en ligne droite au-dessus du lac artificiel et atteindre, au loin, la côte éloignée.

Le musée et son parc étaient aussi déserts qu'un imposant château d'Europe avant l'arrivée du premier autocar bondé de touristes. Sur les pelouses, impeccablement entretenues et parcourues d'allées sinueuses ombragées par de grands arbres, on pouvait, ici et là, apercevoir une sculpture et, à l'intérieur d'un espace défini, circonscrit par une haute haie, une exposition d'ouvrages du sculpteur Beverley Pepper.

Les frontières conventionnelles de l'art pour l'art étaient très visibles, et les gardiens de sécurité portaient des armes afin de les protéger en cas de besoin.

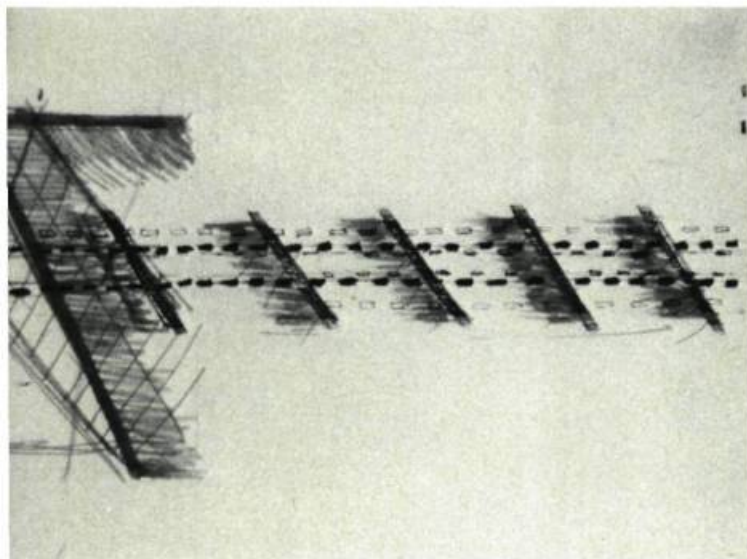
Quelle serait la relation entre Mooney et cet environnement? Ses compositions précédentes à Malte, à Edimbourg, à Chicago et à Anderson s'étaient facilement intégrées à la vie de la population; en fait, elles provenaient d'une sympathie pour un mode de vie, des sentiments et des traditions de gens vivant, travaillant dans une ville et lui appartenant. Comment pouvait-il dépasser la mise en place d'un spectacle son et lumière, certes agréable dans ce *jardin artificiel* mais qui, au point de vue topographique, n'était pas, de toute évidence, étroitement relié au paysage environnant ni aux habitants de la ville lointaine d'Indianapolis?

Toute forme d'art tellurique présente un alliage de frontières physiques et spirituelles, un prolongement du processus imaginaire de la pensée vers une autre dimension. Il ne s'agit pas simplement d'un artiste qui, l'après-midi, sort à grand pas de son atelier pour assumer le rôle de Dieu et contribuer un peu à la destruction créatrice, déjà en marche, du paysage.

Tous les artistes qui ont pénétré dans ce nouveau territoire expérimental ont des approches différentes en raison de leur formation, de leur philosophie personnelle, de leur motivation et de leur but. En dépassant l'espace restreint de la toile, en donnant à la sculpture contemporaine le volume convenant à la table de travail, au vestibule d'édifice ou à l'aérogare (suivant l'expression d'Henry Geldzahler, Commissaire aux Affaires culturelles de la Ville de New-York), en dépassant le modèle à l'échelle de la construction et l'espace réservé à l'art sur la place du marché, chacun d'eux fixe ses propres frontières temporaires.

C'est une manifestation de liberté et non de révolte, l'affirmation de la préoccupation qu'entretient l'artiste à l'égard de la fausse sécurité du rêve déterministe d'une structure prévisible, contrôlée et constituée par le monde de l'art actuel.

Une fois qu'elle est terminée, il n'y a pas à revenir sur l'œuvre d'art tellurique. Elle ne peut être démontée, mise en caisse, expédiée et érigée ailleurs. Mooney parle de ses réalisations comme "d'ouvrages que l'on ne peut collectionner, de collection qui existe uniquement dans la mémoire visuelle".



1. John MOONEY
Le Mille d'Indianapolis, 1978.
Esquisse.

Cet aspect de l'art tellurique, véritable leitmotiv de frustration, revint constamment tout au cours des discussions à la Conférence Internationale de la Sculpture de l'été dernier. Pendant la brève période de temps accordée à chacun pour parler et présenter ses diapositives, aucun des artistes présents n'est parvenu à recréer, à l'aide de paroles et d'images, les événements précurseurs qui ont conduit à la réalisation de son projet.

Lorsque le philosophe Henri Bergson écrivait, dans son *Introduction à la métaphysique*, que "toutes les photographies d'une ville prises de tous les points de vue possibles auront beau se compléter indéfiniment les unes les autres, elles n'équivaudront pas à cet exemplaire en relief qui est la ville où l'on se promène", il résumait également, avec une remarquable intuition, les échecs de la photographie dans le domaine de toute forme d'art qui, par l'échelle, se rapporte à un espace libre.

Si la majeure partie de la documentation verbale et picturale a le son et l'apparence de propositions discutables prêtes pour une analyse de contenu, une autre dimension s'y est ajoutée depuis peu: la réalisation par l'art tellurique d'une matière première artistique apte à produire, pour le photographe d'art et le producteur de film, une situation *photogénique*.

Sculpture Safaris de l'artiste allemand Heinz Mack, qui touche au point critique de la science-fiction terrestre, de même que la clôture longue de quarante kilomètres réalisée par Christo en

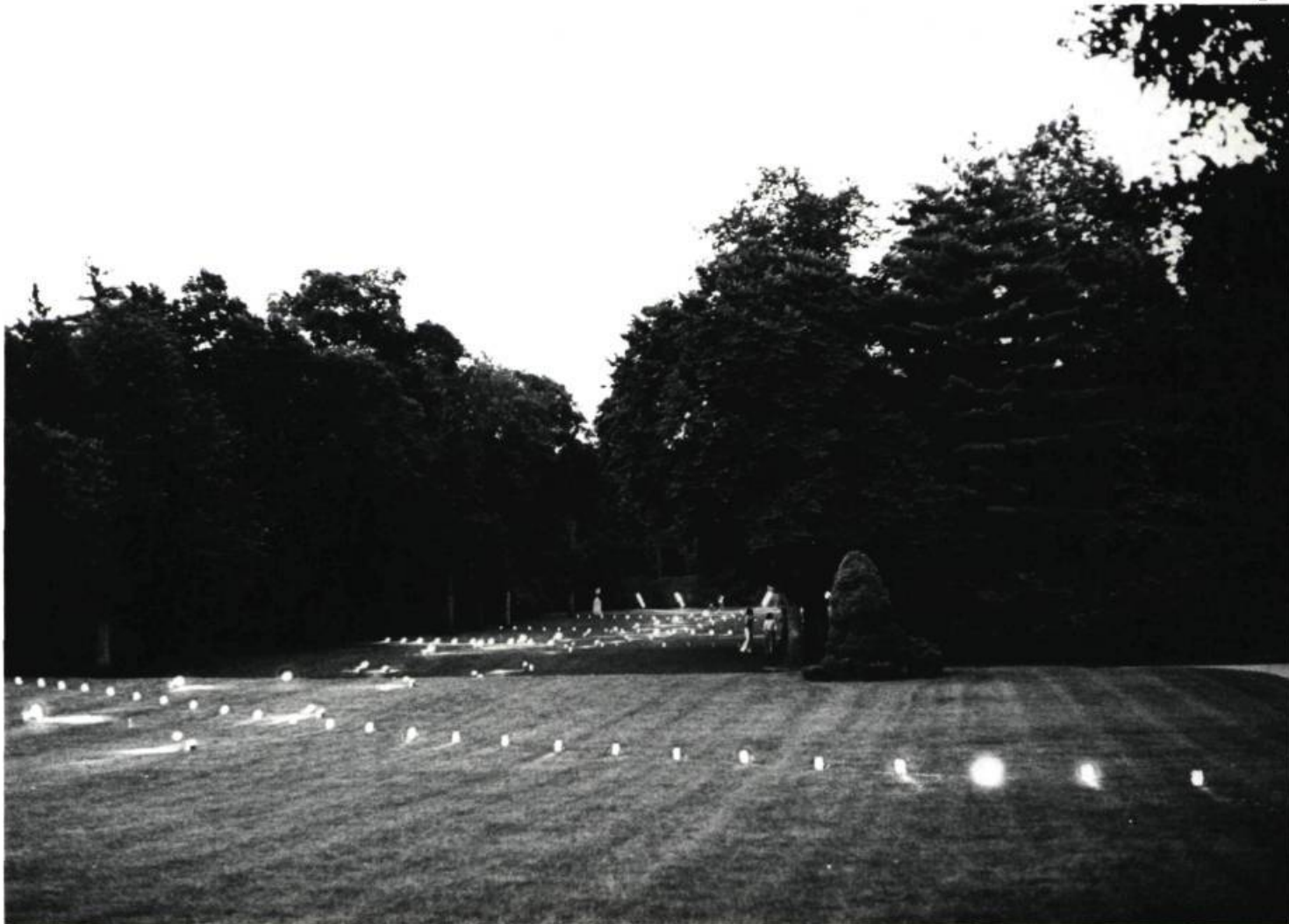
Californie font directement appel à nos sens. Nous visionnons les films, nous tournons les pages de beaux livres et nous sommes pris par la beauté d'une nouveauté aussi imprévisible.

En comparaison, les photographies aériennes des réalisations de Dennis Oppenheim ou de celles de Tim Whiten dans l'Art Park de Lewiston, dans l'État de New-York, semblent crues et dénuées de tout caractère mystique. Elles soulèvent des questions d'un autre ordre. En effet, vues à côté de photos aériennes en noir et blanc des sites mégalithiques d'Angleterre et de Bretagne, aucune des deux ne transmet visuellement la signification symbolique sous-jacente qui donna naissance à des compositions aussi puissantes, et rien, non plus, au sujet de la différence des besoins spirituels qu'elles remplissaient dans l'esprit de leurs créateurs.

Et, pourtant, leur rude primitivisme, la forte voix d'une tradition analphabète défie notre imagination au point de rencontre de la magie, de l'art et de la technologie.

Je pensais à tout cela à Indianapolis, tout en suivant sur la pelouse les rangées de fil et les installations lumineuses qui traçaient le plan gigantesque d'un motif qui, sur ce terrain plat, ne pouvait être considéré comme une oeuvre d'art ni relié à aucune d'elles. Plus tard, avec le passage de la lumière, le *Mille d'Indianapolis* dévoilerait son unité spatiale cinétique. Les propriétés d'articulation de la lumière du matériau utilisé, en l'occurrence le phare d'automobile utilisé contrairement à son usage habituel, introduirait un concept temporel d'espace formé d'innombrables surfaces, de substances et de jeux d'ombre modulés par la lumière.

Mooney avait raison. Son *Paysage de l'espace* devait communiquer directement son message dynamique au spectateur. Son effet reposait sur l'immédiateté.



Tout ouvrage d'art tellurique à grande échelle débute par une idée dans l'esprit de l'artiste et, bien qu'il doive consulter plusieurs experts du domaine technique et tenir compte de leur opinion, c'est lui seul qui, tout au long de l'exécution, prend les décisions.

Les commanditaires et les bailleurs de fonds des secteurs privé et public doivent accepter cela. Les bénévoles qui se joignent à l'artiste à pied d'œuvre apprennent à comprendre et à respecter cet état de fait. Il ne sera jamais question pour eux d'une relation de maître à élève, et, pour certains jeunes artistes, cette situation peut amener un déblocage décisif vers une compréhension plus profonde de l'art qui se fait hors du monde fermé et introverti de l'école. J'ai interrogé Mooney à ce sujet. "J'ai à la fois, m'a-t-il répondu, des normes et un code que j'établis. De plus, je sais exactement ce que sera l'ouvrage. Les gens qui viennent n'en ont aucune idée et, ainsi, s'engagent dans une nouvelle expérience. S'ils désirent me faire des suggestions, ils ont réalisé un grand besoin pour eux-mêmes, car ils ont abattu certaines barrières. J'ai l'esprit assez ouvert pour m'arrêter et examiner ces suggestions, et, si elles ont quelque valeur, jamais je ne dirai: "Oh! non, je rejette telle chose, ça ne vaut rien." Je vais accepter la suggestion, et jamais ils ne sauront si je la connaissais déjà, si j'y ai pensé, si je l'ai considérée ou, même, si j'étais pour la suivre. Si la suggestion présente quelque valeur, je leur parlerai de la valeur de la suggestion. Car ma création est une pièce publique. Je prends les décisions. Elles font partie de l'ensemble de matériaux avec lesquels je travaille, et les gens en font partie. Les gens sont aussi importants pour moi que le matériel que j'utilise."

C'est à l'extrémité du lac, séparée par un terrain broussailloux et par le canal Indiana et Michigan qui coule au pied du ravin,

que je me suis rendu compte comment *Solar Light* était à cet endroit, reliée à *Lunar Light* située un mille plus loin, dans les profondeurs du parc.

La ligne du solstice de la mi-été s'étendait en une gracieuse chaîne droite formée par la lumière des phares flottant au-dessus de la partie la plus large du lac artificiel, suivant la marche du soleil couchant.

En étudiant les plans du 20^e siècle pour cette composition paysagère, Mooney avait découvert son affinité sous-jacente avec les alignements préhistoriques des constructeurs mégalithiques du monde celtique.

En se servant de la lumière comme médium principal, il a créé, dans un sens spirituel, une expérience spatiale qu'avaient connue les hommes qui vécurent il y a des milliers d'années. Il le fit en illuminant un espace connu des citoyens d'Indianapolis et en utilisant des machines mondaines de leur vie quotidienne.

Le soir de la représentation, au moment du coucher du soleil, les lumières commencèrent à se manifester dans le silence et devinrent de plus en plus fortes avec le passage du crépuscule à la nuit, pour disparaître aux premières lueurs du jour, avec le retour du soleil.

Les colonnes de lumière, les nombreuses rangées de lumières sur la pelouse étaient programmées de manière à ralentir les modulations de l'intensité en interaction. La séquence visuelle était contrôlée, et ses variations, réglées sur un mouvement non répétitif.

Un sentiment de conscience rituelle et mythique croissait, alors que de plus en plus de visiteurs entraient dans le parc et se dirigeaient silencieusement vers l'espace lumineux, allaient et venaient autour de l'environnement sculptural.

Malgré le peu de publicité, on estime qu'il y eut environ 4000 spectateurs. J'ai revu mon chauffeur de taxi accompagné de sa famille. Il y avait de jeunes couples avec des enfants, des gens âgés assis sur la pelouse. Quelques étudiants demeurèrent toute la nuit pour tenir compagnie à l'équipe de techniciens de Mooney qui manœuvraient les régulateurs de lumière.

A quelque distance, sur la terrasse de concert qui surplombe le lac, le compositeur Thomas Jordan créa son propre environnement sonore de musique électronique, coexistant dans le temps comme un événement séparé mais néanmoins étroitement relié.

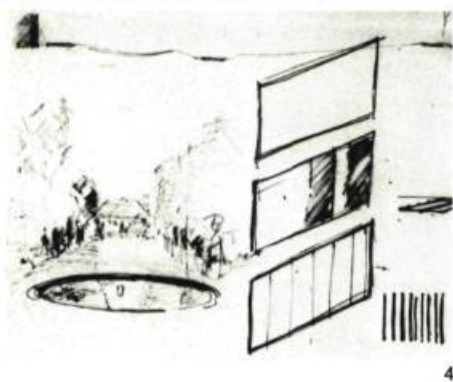
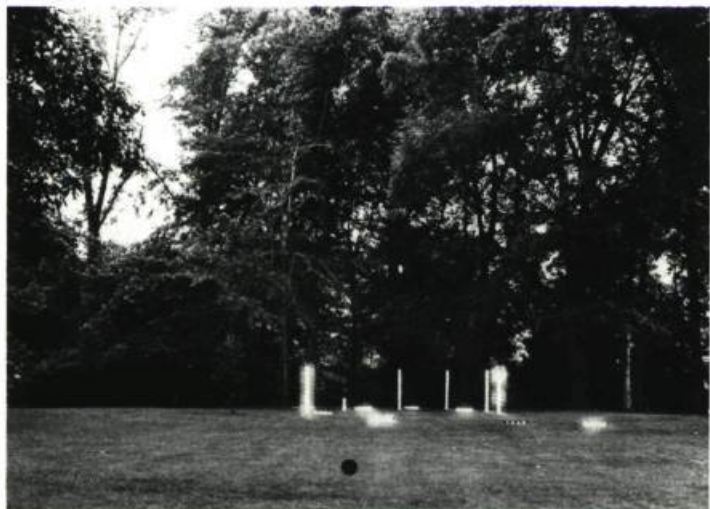
Mooney avait dit: «C'est l'introduction à l'art qui m'intéresse.» Les barrières abattues, les frontières avaient été franchies.

Quelques semaines plus tard, je me suis rendue à son atelier de Chicago pour voir les diapositives qui avaient été prises d'un hélicoptère. Pour la première fois, le motif que j'avais tenté de déchiffrer en le suivant par une marche sur la pelouse se révéla à moi dans sa totalité. J'interrogeai l'artiste sur l'attention méticuleuse qui avait été apportée au moindre détail de l'installation, dont une partie était demeurée cachée par les grands arbres du flanc du ravin.

Il me dit: C'est l'ensemble qui comptait et même si vous en avez vu des parties, ces dernières n'auraient eu aucune signification à moins que l'ensemble ne se concentre en certains points d'énergie, dans une suite de nuances. La perfection et le souci du détail donnaient à l'ouvrage sa valeur. En voyant seulement des parties et la nature de ces parties, tout le monde finit par se rendre compte de la présence d'un plan, d'un ensemble. De la même façon que l'on voit, par exemple, une partie des cascades dans les montagnes de la Colombie britannique, nous en faisons le compte et nous savons qu'il y a un tout. Il nous a fallu deux jours avec des architectes pour obtenir ces nuances, et les ingénieurs ont démêlé toutes les possibilités.»

A trois heures, le lendemain du spectacle, il ne restait aucune trace du *Mille d'Indianapolis*. La matière éphémère, transitoire, qui ne bouscule pas l'environnement, avait été rangée dans des caisses et le fil, enroulé. C'est alors que l'orage qui avait été annoncé frappa avec une violence sauvage.

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)



2. et 3. Sculpture lumineuse.
Environnement au Musée d'Indianapolis, 1978.
(Phot. Celestine A. Blase)

4. *Le Mille d'Indianapolis*, 1978.
Esquisse.