

# JUDITH BARRY

THE WORK OF THE FOREST



**JUDITH BARRY**

JUDITH BARRY

*THE WORK OF THE FOREST*

ŒUVRES RECENTES

ESSAIS CRITIQUES



Fondation pour l'Architecture à Bruxelles  
Ecole régionale d'Art de Dunkerque  
D.R.A.C. Centre

Edition conçue par Bartomeu Marí et Marie-Ange Brayer



*Judith Barry  
The Work of the Forest  
(1992)  
Détails. Photographie:  
Michel Louis.*

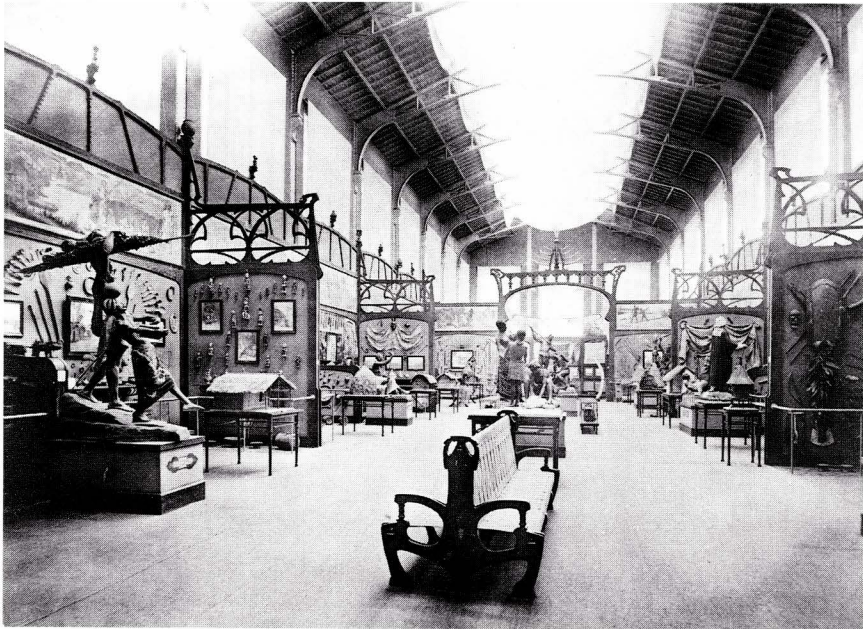
# AVANT-PROPOS

A l'occasion de l'exposition consacrée par la Fondation pour l'Architecture à Bruxelles à l'architecte Art Nouveau Paul Hankar, Judith Barry a été invitée à réaliser une nouvelle installation mettant en lumière les valeurs contemporaines de l'oeuvre de cet architecte belge. Architecte de formation elle-même, Judith Barry s'est inspirée d'une des créations les plus surprenantes de Hankar : la mise en scène de l'exposition du Congo réalisée à Bruxelles en 1897.

L'oeuvre de Judith Barry s'est fait l'écho de la production culturelle de cette époque où la naissance de la modernité coïncida avec la découverte des arts primitifs, où l'apogée économique d'une bourgeoisie industrielle fut liée à l'entreprise coloniale sur l'Afrique Centrale.

Comment l'avant-garde de l'époque, artistes et architectes Art Nouveau, se retrouva-t-elle engagée dans l'entreprise coloniale d'un Roi visionnaire et comment peut-on, aujourd'hui, assumer cet héritage de formes et d'idées ?

THE WORK OF THE FOREST est le résultat d'un dialogue constant de l'artiste avec divers interlocuteurs. L'artiste a questionné l'histoire de l'architecture mais aussi la psychologie, la production culturelle des Africains vivant aujourd'hui en Europe, elle a parcouru les archives et exploré les vitrines du Musée Royal de l'Afrique Centrale à Bruxelles, dont les vastes collections furent réunies à partir de l'exposition du



*Exposition du Congo  
à Tervueren (1897)*

*Vue de la Salle  
d'Ethnographie*

*Photographie:  
Collection A.A.M.,  
Bruxelles*

Congo de 1897 ; elle a mis en oeuvre les moyens que la haute technologie met aujourd'hui à la disposition des créateurs d'images.

THE WORK OF THE FOREST est une création qui recoupe les intérêts qui ont toujours été ceux de l'artiste : les rapports entre art et architecture, la représentation des minorités culturelles, la naissance de la modernité et l'évolution des valeurs esthétiques à travers l'histoire.

Cette nouvelle création de Judith Barry rencontre aussi les intérêts et les vocations de plusieurs institutions. Elle est le résultat de l'intervention de nombreuses personnes, qui ont rejoint et enrichi à leur tour le projet. Après le contexte portuaire d'échange de Dunkerque, l'installation s'insère parfaitement dans le cadre historique du Palais Jacques Coeur à Bourges, dont l'architecture Renaissance est liée à l'émergence d'une nouvelle classe sociale, lieu de transfert de valeurs économiques et esthétiques qui marqua les débuts de la modernité.

La présente édition rend compte de la diversité et de la pluridisciplinarité du travail de Judith Barry. Elle est la première consacrée à l'artiste, en langue française ; outre cette nouvelle production, la publication comprend des descriptions d'autres projets de Judith Barry.

Récemment montrée à Londres sous la forme d'une rétrospective<sup>1</sup>, accompagnée de la publication d'essais critiques<sup>2</sup>, l'oeuvre de Judith Barry n'a que rarement été présentée en Europe. THE WORK OF THE FOREST est la première production que l'artiste réalise en Europe continentale.

1. *Exposition « Public Fantasy », Institute of Contemporary Arts, Londres (20 juin - 14 juillet 1991).*

2. *Judith Barry : Public Fantasy, Iwona Blazwick, ed. ICA, Londres, 1991.*

Frédéric Migayrou

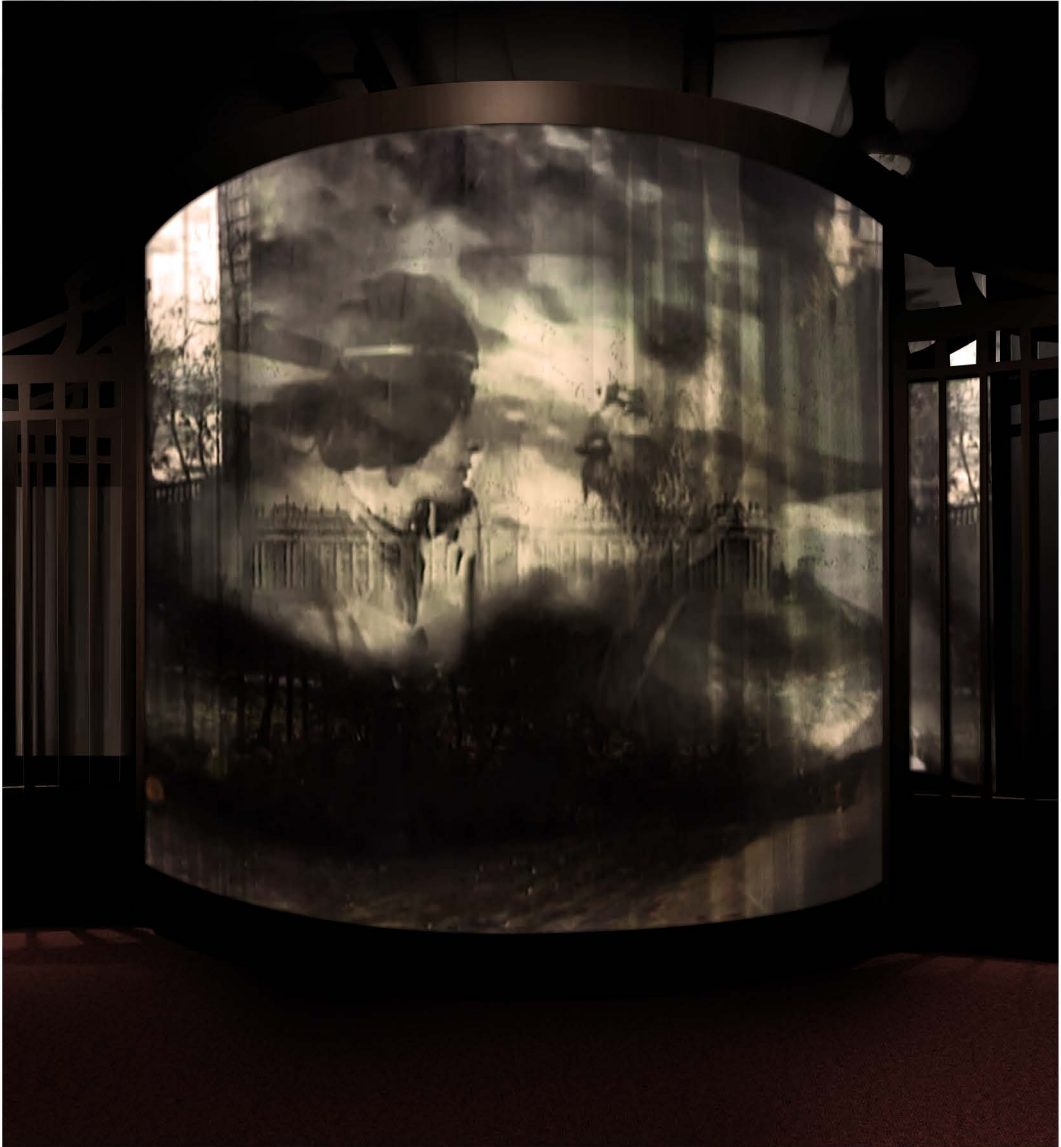
Conseiller pour les Arts Plastiques, DRAC Centre.

Jean Geslin

Directeur de l'Ecole régionale d'Art de Dunkerque.

Bartomeu Marí

Commissaire de l'exposition, Fondation pour l'Architecture.



*Judith Barry*  
*The Work of the Forest*  
*(1992)*  
*Vue de l'installation.*  
*Photographie:*  
*Pb. Degobert*



# JUDITH BARRY

*Les configurations de la mémoire*

## **L'ARCHITECTURE COMME IDÉOLOGIE**

Après avoir étudié l'architecture et exécuté de nombreuses performances dès la fin des années 1970, Judith Barry se tourne vers une création polymorphe, intégrant projections de films vidéo et installations. Ses œuvres investiguent les modalités de constitution de l'image, de l'architecture et de l'espace, recourant à l'histoire de l'art autant qu'à l'image digitalisée d'ordinateur, que Judith Barry exploite comme le paradigme d'une vision contemporaine de l'espace.

Situant sa pratique au confluent de l'architecture et du cinéma, Judith Barry considère « l'architecture *comme* la forme où s'inscrivent les relations sociales ». Aujourd'hui « l'architecture est devenue transparente, écran géant dans lequel la vie sociale se dissout ». Selon Manfredo Tafuri, la fonction idéologique nouvelle de l'architecture s'affirme depuis les Lumières. Walter Benjamin analysa cette formation idéologique de l'espace à travers la naissance des passages et des arcades à la fin du XIXe siècle. Les installations vidéo de Judith Barry, telle qu'« Echo », mettent en scène l'architecture corporative qui confine le visiteur à la même attitude de passivité que le spectateur au cinéma. Présenté au World Financial Center de New York en 1989, « Adam's

Wish» confrontait l'architecture corporative à la peinture baroque. La projection vidéo s'effectuait en trompe-l'oeil dans le plafond du World Center, aspirant le spectateur à la manière du dispositif illusionniste d'une église baroque.

Pour Judith Barry, la dimension privée est affectée par la médiatisation de l'espace. Ces considérations ne sont pas sans évoquer la démarche de Michel Foucault qui s'efforça de montrer comment la vie quotidienne était informée par les discours institutionnels. De même, Judith Barry se demande « comment les relations sociales, et les formes de représentation qui les encadrent, influent sur la subjectivité humaine ». Cette démarche discursive mena l'artiste à la rédaction d'essais critiques, qui ne sont ni la paraphrase verbale, ni l'élucidation diégétique de ses oeuvres, mais ouvrent plutôt des failles entre le champ du visible, sa représentation dans l'image et son effectuation en signe dans un discours.

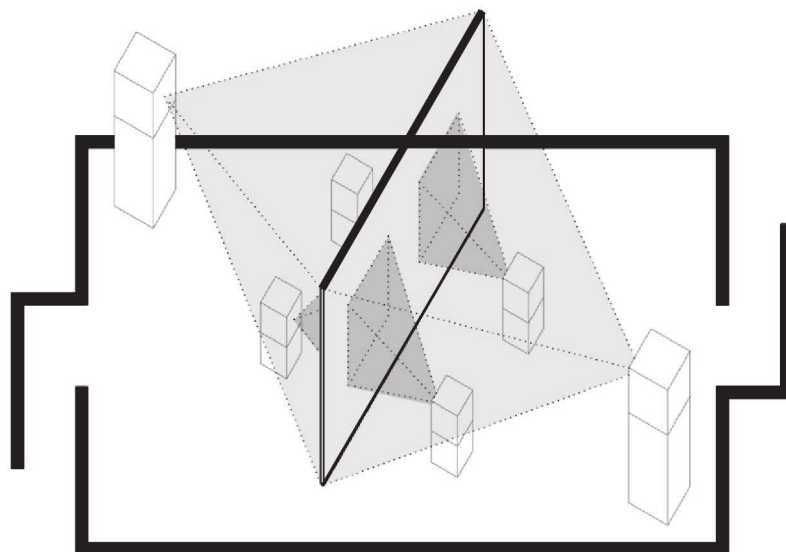
A la différence de l'écran frontal du cinéma, la vidéo incorpore le spectateur à travers la transversalité de son dispositif et sa flexibilité d'espace ; elle oblitère les processus traditionnels d'identification et de projection pour ouvrir sur des temporalités multiples. Les installations vidéo de Judith Barry concèdent une importance cruciale au regardeur qui réinvestit, à travers l'oeuvre, les données sociales, perceptives, épistémologiques d'un espace donné. De plus, le sujet semble s'y former, se problématiser, conjointement à la formation de l'image. C'est le corps du regardeur qui confère à l'espace, engendré par l'installation vidéo, son axialité et sa gravitation, corps qui s'inscrit au coeur même du récit métaphorique de l'image.

## LE SPECTACLE DES VAMPIRES

Dans « In the Shadow of the City... Vampire », les deux faces d'un écran, disposé transversalement dans une pièce, diffusent des images en alternance. Leur absence de synchronie maintient une irrésolution visuelle, à même d'activer la conscience perceptive du regardeur. L'écran n'est donc pas un plan transparent de projection, mais oppose au contraire une opacité et une réversibilité qui empêchent de l'approcher comme « fenêtre ». Des fenêtres trouent, par contre, l'espace de l'image : la désolation d'un parking urbain conduit le regard jusqu'à un immeuble d'appartements, dans lequel les fenêtres ouvrent, de façon inattendue, sur l'intimité d'un espace privé.

Confrontée à une perte de repères dans l'espace, oscillant entre l'intérieur et l'extérieur, la perception du spectateur se transforme en « image dialectique », où la vision articule des sites hétérogènes. Le spectateur n'est pas immobilisé passivement, mais inscrit dans une fluctuation de temps et une pluralité d'espaces. En l'absence de tout point de vue fixe, le regard se meut d'une direction à l'autre pour être finalement renvoyé à lui-même. Rien ne survient, sinon des regards derrière des stores vénitiens qui semblent scruter son

*Judith Barry  
In the Shadow of the  
City Vampire ...  
(1982-85)  
Plan de l'installation.*



propre regard : la fenêtre inverse le rôle perceptuel du spectateur à travers le chiasme voyant/vu. Le spectateur va devenir le prisonnier de sa propre attente : à la quête d'une intrigue, il en vient à se regarder regardant, dans la suspension du récit. Son désir de fusion est sans cesse obliéré, déplacé car aucun lieu dans l'image n'a été spécifié pour lui : il appartient à chaque spectateur de constituer son propre récit à travers la dérive des ancrages.

Dans cette scène nocturne, Judith Barry compare la position traditionnelle du spectateur au mythe du vampire, errant dans l'obscurité en-dehors du temps, vampirisant les images afin de compenser sa propre absence. Au contraire du sujet schizophrénique de Baudrillard, le sujet « vampiriste » de Barry est condamné à se consumer en spectateur d'un spectacle, qu'il ne constitue pas lui-même, mais ne peut que vampiriser. C'est pourquoi l'artiste tente de réhistoriciser la perception, de redonner un corps sensible au spectateur déréalisé, en lui renvoyant son activité de voyeur à travers un « spectacle cinématique ». L'oeuvre est ainsi une image hybride, entre le cinéma et le théâtre, nécessitant la présence physique du spectateur pour l'actualiser.

### **DANS LES COULISSES DU TEMPS**

Construit au XIXe siècle, le « Cheese Market » de Glasgow ne fut abandonné qu'en 1989. Un an plus tard, il semble pourtant dépeuplé depuis des siècles. Avec ses ferronneries ouvragées, ses panneaux chantournés de bois, il pourrait apparaître comme une « scène de Serlio », c'est-à-dire « un lieu où toute la ville peut être représentée » (J. Barry). Mais cette architecture, dans laquelle se rassemble une histoire, orchestre aujourd'hui une scénographie de la ruine : « Dépense Un Musée de la Perte Irrévocable » (1990) met en scène cette déperdition. Dans une vitrine brisée, comme celle des musées d'histoire naturelle, des images sont projetées, artefacts du passé de Glasgow (trams, immeubles rasés ou visages disparus). Ce « musée de la mémoire » s'apparente à la scène d'un accident, dont on se sait plus s'il est déjà advenu ou va advenir.

Cette plate-forme économique n'est plus que le sanctuaire de valeurs défuntes. Devant la vitrine, des documents éparpillés (plans, factures, etc.) sont le témoin d'une vie sociale révolue. Puisque leur valeur ne s'effectuait que dans l'échange et la consommation, ils sont condamnés à disparaître. Le vent emporte ces dépôts accumulés de mémoires, soulève ces alluvions d'un passé, réanimées l'espace d'un instant avant de retomber dans une vie inerte.



*Judith Barry*

Dépense. Un Musée de  
la Perte Irrévocable

(1990)

*Détail.*

A travers ce paysage quasi lunaire de la dépossession, le marché apparaît comme une scène théâtralisée de la perte, où les événements ont échoué comme des épaves.

Pour Judith Barry, l'art public doit faire refluer ce qui a été omis, oublié. Son installation dans le « Cheese Market » de Glasgow n'ajoute rien au lieu : vitrines et documents s'y trouvaient déjà. La projection d'images du passé, scénographiant l'oubli, opère ce glissement des valeurs économiques vers celles d'une histoire individuée. A l'extérieur du marché, des projections panoramiques mettent en scène des histoires, compilées par les gens du quartier : réactiver un récit, en-dehors des conventions finalisées de la narration, un récit qui s'ancre dans un sujet concret. Les images concourent à restaurer un temps dans lequel d'autres histoires sont encore possibles. Cette entreprise discursive sur la défection du sens et la dérélition des lieux apparaît aussi comme un travail dans le tissu hybride du réel.

## L'INTROVERSION DU CORPS

« Imagination, Dead Imagine » (1991), dont le titre s'inspire d'une nouvelle de Samuel Beckett, est un cube de trois mètres sur trois, recouvert dans sa partie inférieure de miroirs. A l'intérieur de cette structure abstraite, est projeté, dissocié sur chacune des faces du cube, un visage androgyne. La tête semble respirer dans l'espace, émettant des sons, comme les palpitations ou les spasmes d'un organisme. Un liquide coule sur le visage, l'altérant progressivement et suscitant chez le spectateur un mélange de fascination et de répulsion, qui renvoie à la théorie de l'abject de Julia Kristeva.

A travers ce processus de décomposition, Judith Barry entend pervertir les catégories transcendantes du Sublime. L'élimination du corps a fait place à une physicalité réinjectée dans le cube, réintroduite dans toute sa violence charnelle. Le liquide est aussi une forme d'alimentation, dimension nutritionnelle habituellement évacuée dans l'image. Sa coulée inscrit littéralement la forme stéréométrique du cube dans le flux d'un temps irréversible, tout en suscitant un jeu texturriel de substances, de couleurs, de consistances : toute une alchimie du corps se déploie à la surface de cette structure inaltérable, le cube minimaliste, que les transformations organiques minent de l'intérieur, mettent en péril. Mais cette mise en péril est aussi celle de l'image dans sa transcendence, de la construction allégorique du réel qui s'y opère.

En inscrivant le corps dans une structure minimaliste, Judith Barry prend au pied de la lettre les déclarations d'artistes, tel Robert Morris affirmant articuler la sculpture minimale à la spatialité du spectateur. Morris remettait en cause le point de vue unique et privilégié du regardeur pour le diffracter sur la scène d'un théâtre virtuel de la perception : la médiation du corps du spectateur est requise pour actualiser la sculpture minimaliste. Mais si le minimalisme prônait l'inscription physique du sujet dans l'espace, il prenait aussi bien garde d'en maintenir l'extériorité afin de préserver l'unité ontologique de l'oeuvre.

Au contraire, tout se passe, dans « Imagination, Dead Imagine », comme si le corps du spectateur lui-même avait été aspiré dans le cube, englouti dans une image éclatée en facettes qui, à nouveau, empêche toute perception frontale. Le cube absorbe le spectateur et lui inocule sa spatialité implosée : « le besoin d'un sujet unifié de façon tangible commence à se dissoudre dans la collection fragmentée de possibles différences d'identités » (J. Barry). Le stade du miroir, sensé effectuer l'identification du sujet et la constitution d'une

altérité, se trouve nié : aucun rapport spéculaire ne permet au sujet de se constituer comme un « autre ». Cette absorption du sujet de la perception n'est pas sans évoquer la résolution du minimalisme et du structuralisme, opérée par les « pavillons » de Dan Graham, transformant la dichotomie intérieur/extérieur, privé/public en membrane d'espace.

En incorporant littéralement le sujet, le cube opère une « intériorisation » de sa spatialité qui inverse par là-même tous les rapports de perception. Cette introversion du corps inverse la position du regardeur qui ne regarde plus de l'extérieur vers l'intérieur puisque c'est ici, au contraire, l'intérieur qui semble le regarder, dans l'hybridation des espaces et le retournement de l'axialité des regards. Plutôt que d'une fragmentation du corps, il s'agit d'une déterritorialisation du sujet, d'une dis-location qui empêche son ancrage juridique dans un espace-temps immuable. Ce corps implosé vient contredire la scène unificatrice de l'écran, diffracté en une multitude de facettes d'expérience sensorielle et texturielle de l'espace-temps. A travers cette transformation du corps, Judith Barry oppose à la déréalisation du sujet une nouvelle subjectivité, dont la fondation échappe à l'assignation d'un espace codifié.



*Judith Barry*  
Imagination. Dead  
Imagine (1991)  
*Détail.*

Le visage est emprisonné dans la neutralité d'un espace cubique, vision compulsive du corps qui évoque l'univers carcéral et clinique : écrasée contre la surface de verre, la tête est incarcérée dans les pans d'un espace, qui ne coulissent ni ne s'ouvrent. Cette clausturation du sujet, dans une structure coercitive de punition, renvoie à un court texte de J.G. Ballard dans « The Atrocity Exhibition » : un personnage, enfermé dans une pièce cubique, imagine les murs de sa chambre comme des écrans de cinéma sur lesquels se déplace une tête féminine géante en close-up, glissant comme un « nuage » d'une face à l'autre, avant que n'apparaisse, dans cette vision hallucinatoire, le visage d'un docteur, remplissant d'abord un côté, ensuite trois murs, puis le plafond, surgissant comme un monstre.

Ces visages, privés de leur corps, se retrouveront dans « First and Third », présenté pour la première fois à la Biennale du Musée Whitney à New York en 1989. De même, en 1991, des têtes géantes, s'adressant aux voyageurs, surgissaient de l'intérieur des kiosques, sur les quais du métro Hammersmith à Londres. A chaque fois, les visages racontaient des histoires personnelles qui avaient été collectées par l'artiste. Au Musée Whitney, Judith Barry entendait réinscrire l'absence des minorités dans les murs mêmes de cette institution, uniquement vouée à la promotion de l'art américain. Les visages, projetés dans des lieux transitoires comme les escaliers, semblaient émerger du mur, « comme si les murs s'étaient mis à parler » (J. Barry).

Qu'il s'agisse des corps exsangues dans « In the Shadow of the city... Vampire », du *corpus* dispersé de mémoire de « Dépense », de la voix de « Echo », corps effacé par les dispositifs corporatifs, ou des visages sans localité de « Imagination, Dead Imagine » ou « First and Third », le sujet est toujours interrogé, problématisé. Réduit à son ombre, à sa perte de territoire, le corps ne semble trouver de place nulle part, errant comme un fantôme, désincarné. Par l'image et la mise en oeuvre d'un récit à construire dans l'espace-temps de chacun, Judith Barry tente de redonner une épaisseur historique à ce sujet démembré et désinvesti. Le recours à une multitude de média, - écriture, projections de films, diapositives, vidéos, installations -, contribue à instaurer une constellation de perceptions, qui s'oppose à la réification du sens, pour ouvrir sur une communauté de champs référentiels.



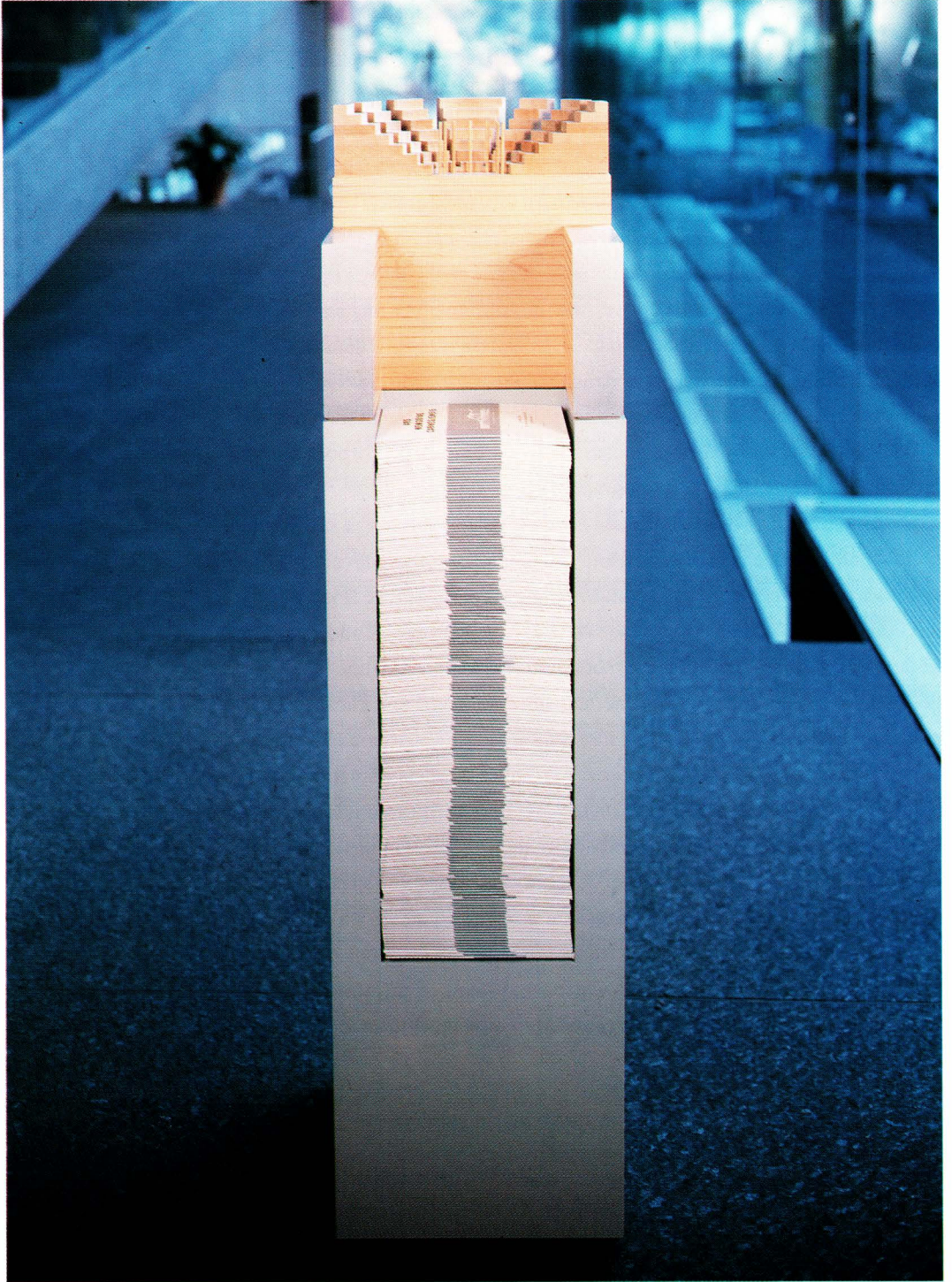
## LA MÉMOIRE COMME THÉÂTRE AMBULATOIRE

Saint-Ignace de Loyola prescrivait, dans ses « Exercices spirituels », de se remémorer, dans tous ses détails, chaque partie du corps du Christ : la mémoire était affaire de localités. Mais ce furent les Grecs qui inventèrent les procédés mnémoniques liés aux lieux<sup>1</sup>. L'art de la mémoire faisait partie à l'origine de l'art de la rhétorique, permettant aux orateurs tels que Cicéron de mieux mémoriser leurs discours. La mémoire est une « forme d'intense visualisation », dans laquelle les objets sont des emblèmes allégoriques. Il ne s'agit pas de regarder quelque chose, mais de combiner des images et de les ordonner soigneusement dans l'espace. Disposition d'images dans des *loci*, la mémoire peut ainsi se visualiser dans l'architecture. Jadis les temples, les cathédrales, les palais étaient tous des lieux de mémoire, nourris d'emblèmes et d'allégories avant que, pour Judith Barry, l'architecture corporative ne consomme la perte de cette iconographie symbolique.

1. Frances A. YATES,  
L'Art de la mémoire,  
Paris, Gallimard, 1966.

La Renaissance de Marcile Ficin et de Pic de la Mirandole, à savoir une philosophie tournée vers l'hermétisme et le néo-platonisme, développa des systèmes mémoriels, dont est tributaire le célèbre « Théâtre de la mémoire » de Giulio Camillo ou l'« Ars memoriae » de l'occultiste Robert Fludd au XVII<sup>e</sup> siècle. Ces constructions artificielles sont destinées à engranger une multitude de mémoires dans un seul lieu mental, dont s'inspira le « Théâtre de la mémoire » (1991) de Judith Barry, réalisé pour le Musée Carnegie à Pittsburgh. L'oeuvre n'existe que sous une forme livresque : feuillets démembrés qui n'imposent aucun ordre privilégié de lecture, mais proposent une sorte de « promenade » à travers différents lieux de mémoire : du système médiéval de mémorisation, avec l'alphabet visuel de Romberch, disposant vers 1530 des objets à travers une abbaye, aux images du théâtre de Camillo ou de Fludd, un itinéraire se dessine à travers le Musée Carnegie qui offre des repères au lecteur afin qu'il élabore lui-même son propre système de mémoire à travers la visualisation de ces images, puisant dans des temps et des lieux toujours différents.

Les Grecs distribuaient mentalement leurs images de mémoire dans les lieux qu'ils parcouraient, dis-localisant de la sorte les fondations du sens. De même, le théâtre livresque de la mémoire de Judith Barry s'apparente à une pratique déambulatoire du sens. Dans ce livret, Judith Barry fictionnalise le Musée Carnegie, entrelaçant plusieurs régimes de mémoire : historique et référentielle, fictionnelle et subjective. Par ses modalités d'écriture, qui vont de la

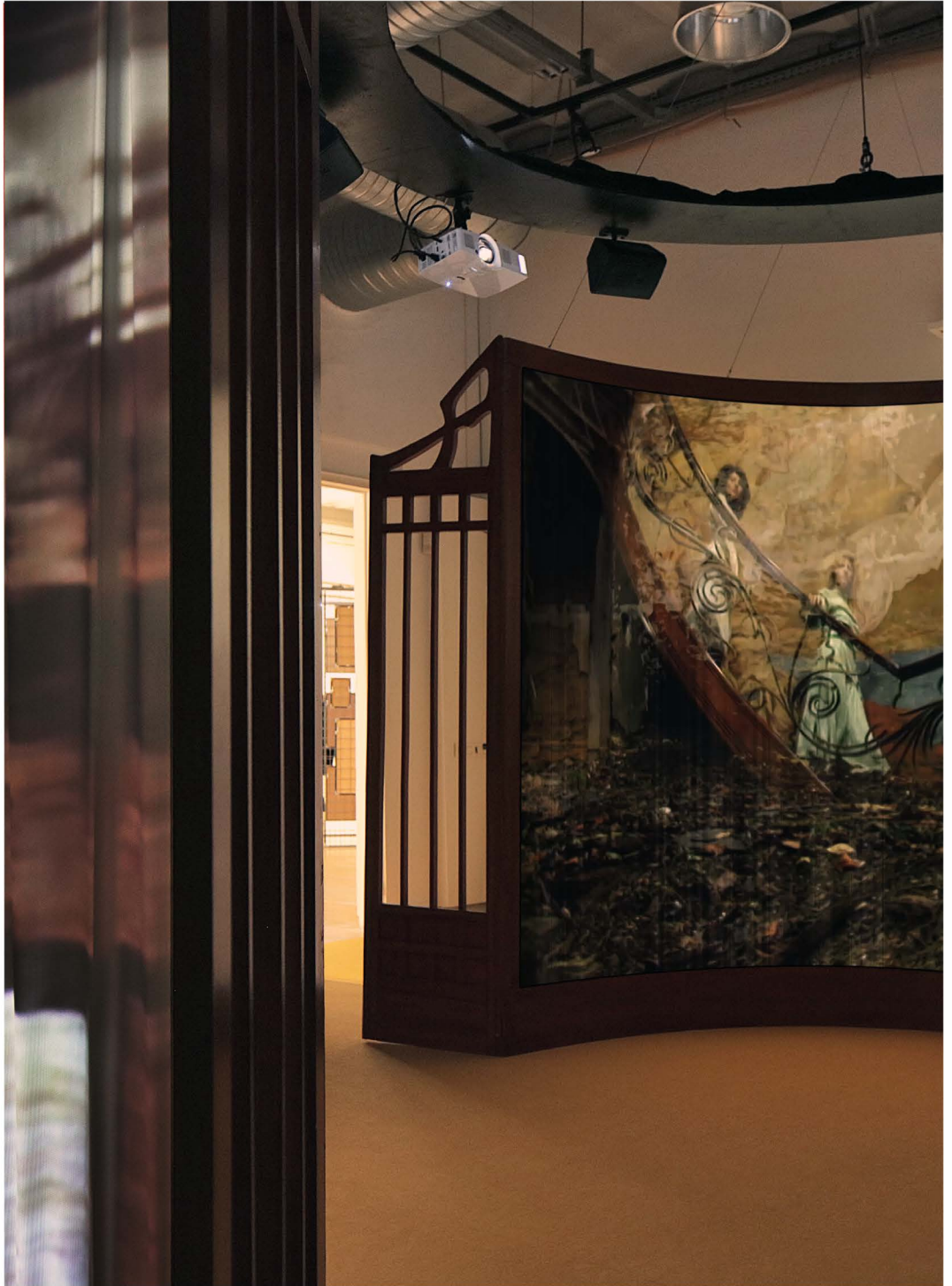


citation au récit, en passant par le constat du documentaire, le texte inaugure une forme originale d'opérativité critique. Sa spatialité même est porteuse de sens puisque la disposition des mots, le choix de la typographie, la distribution des textes l'érige en scène virtuelle de la mémoire. Ces textualités multiples opèrent ainsi une congruence entre le processus d'écriture et de constitution de l'image.

Cette interaction des instances visuelle et textuelle empêche, à nouveau, de catégoriser l'oeuvre et de l'ancrer juridiquement, car seule l'hybridation des procédures est à même de réactiver la présence critique du sujet percevant. Comme dans les théâtres de la fin de la Renaissance, les installations vidéo de Judith Barry opèrent cette spatialisation de la mémoire : c'est ainsi que les récits, à la fois personnels et collectifs de Glasgow, étaient également une tentative de restauration de la mémoire à travers les lieux. Par le biais d'une coupe archéologique dans le réel, Judith Barry tente, à travers le maillage d'une inscription référentielle, de sédimenter la visualité de l'image de temporalités plurielles, à l'intérieur d'un processus de subjectivation, faisant circuler le sens dans plusieurs lieux.

Page 18

*Judith Barry*  
*Ars Memoriae*  
*Carnegiensis (1991)*  
*Brochure. Vue de*  
*l'installation au Musée*  
*Carnegie, Pittsburgh*  
*Photographie: Richard*  
*Stoner.*



## « THE WORK OF THE FOREST »

A la fin du XIXe siècle, un mouvement artistique émerge dans la Belgique impérialiste de Léopold II : l'Art Nouveau. De l'architecture, il s'étend aux arts appliqués et à l'art de l'affiche, se déploie en Angleterre (« Modern Style ») et dans les pays germaniques (« Jugendstil »), ouvrant sur la modernité. L'installation vidéo de Judith Barry, « The Work of the Forest », s'ancre dans un moment esthétique particulier, l'Exposition du Congo à Tervueren en 1897, orchestrée par un des principaux représentants de l'Art Nouveau, Paul Hankar, dans laquelle se rencontrèrent culture européenne et culture africaine. Cette exposition de propagande, commanditée par le roi Léopold II, était destinée à persuader les industriels belges de l'opportunité de se rallier le Congo, au cœur de l'Afrique centrale, comme colonie, ce qui advint de 1908 à 1960.

La scénographie « Art Nouveau », réalisée par Paul Hankar, servit en quelque sorte de « présentoir » aux objets africains, disposant matières premières et sculptures africaines sur un même niveau de perception. C'est ainsi que les arcs en bois de Serrurier-Bovy abritaient des sacs de charbon : en exhibant ces signes de la prospérité, l'Art Nouveau inféodait ses propres valeurs esthétiques au primat économique. Cette mise en scène souscrivait à un fonctionnement idéologique, parfaitement décrit par Walter Benjamin. Les Expositions Universelles, dont la première fut à Londres en 1851, furent conçues comme des vitrines de l'essor industriel. Pour Benjamin, « les expositions universelles transfigurent la valeur d'échange des marchandises en réalisant une sorte de fondu cinématographique avec leurs valeurs abstraites »<sup>2</sup>.

Les marchandises sont fétichisées et « transfigurées », comme ce fut le cas pour les marchandises importées d'Afrique, transfigurées en « objets fantasmagoriques » par l'Art Nouveau. Ce transfert des valeurs nous conduit à l'aube de la modernité, où produit et objet fantasmagorique sont intimement liés. Cette opération de transfiguration consistait à ôter aux choses leur caractère de marchandise en les idéalisant, à travers ici la recontextualisation opérée par l'Art Nouveau. Les objets africains purent ainsi apparaître comme participant d'une idéologie désintéressée de développement, sous le couvert de l'esthétisme qu'incarnait l'Art Nouveau.

L'exposition du Congo de 1897 fut, de cette manière, un étrange amalgame d'exposition ethnographique, politique et artistique, consacrant l'avènement de la modernité de l'Art Nouveau, conjointement à la découverte du « primitif », tout en valorisant les bienfaits du développement économique.

Page 20

Judith Barry

The Work of the Forest  
(1992)

Vue de l'installation.

Photographie :

Pb. Degobert.

2. Walter BENJAMIN, Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages, Paris, Du Cerf, 1989. (introduction Rolf Tiedemann, p. 22, p. 41).

Bien qu'acquise à des idées de gauche, l'avant-garde artistique belge fut l'instrument de cette politique impérialiste. L'apogée de l'Art Nouveau coïncida ainsi avec l'acmé du colonialisme, laissant apparaître l'ambiguïté de ses réactions à l'égard de l'ère industrielle et de la bourgeoisie : « Pourquoi l'Art Nouveau était-il né en Belgique au moment même où se développait la colonisation du Congo ? » s'interrogea Judith Barry.

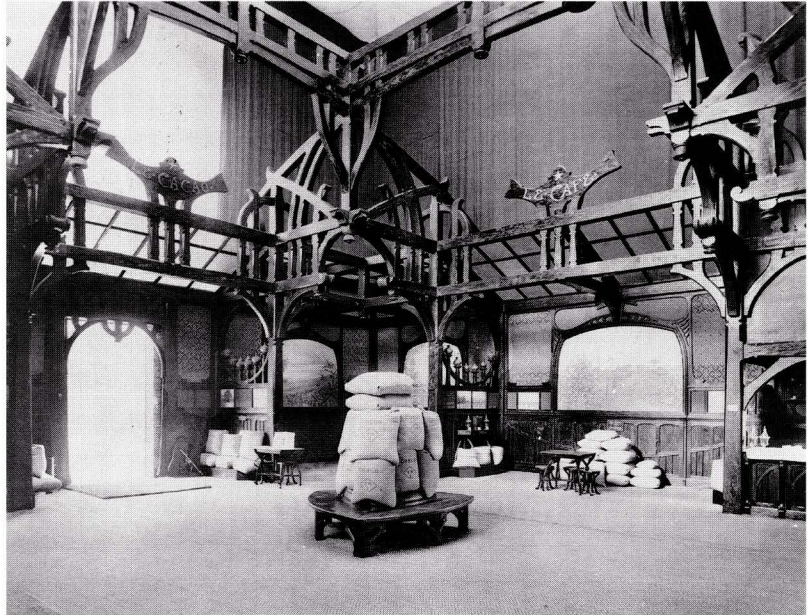
Si l'on admet généralement l'influence de l'art japonais sur l'Art Nouveau, jamais l'on envisagea les connexions qui purent s'établir, à la fin du XIXe siècle, entre l'émergence de ce mouvement en Belgique et l'arrivée massive d'objets africains au même moment. Les objets africains ont-ils eu une incidence sur le style Art Nouveau ? Le goût de l'Art Nouveau pour les sinuosités de la ligne, pour son inflexion tectonique de l'espace, trouva-t-il une résonance inédite dans la plastique africaine ? « L'amalgame entre Art Nouveau et Congo sera à ce point réussi que l'expression "style Congo" passera pour un temps dans le langage populaire ! »<sup>3</sup>. L'Art nouveau devint ainsi, bizarrement, une mode à travers la mise en valeur d'artefacts africains. Il fut un tel écran pour ces objets qu'il semblerait qu'une symbiose se soit produite entre ces deux modes de représentation, à travers la confluence entre produits commerciaux et objets esthétiques : Paul Hankar introduisit des « motifs nègres » dans sa décoration, oscillant entre abstraction et ligne expressive ; les reconstitutions ethnographiques, tel un marché africain, alternaient, par exemple, avec une salle à manger de Serrurier-Bovy : deux modes hétérogènes de culture figuraient ainsi sur un même plan de perception.

L'exposition de 1897 incarne, de cette manière, un point de convergence avant que les objets africains n'échouent derrière des vitrines de musée, reliquats d'une culture reportée à son « extranéité ». Tout colonialisme effectue une opération quasi chirurgicale d'objets qu'il extrait de leur contexte pour les réinjecter artificiellement dans le sien. Le roi Léopold II a pu de cette façon reconstituer, au parc de Tervueren, sa « petite Afrique », y installant des indigènes devant un décor de cabanes, « tableau vivant » d'une culture déracinée qui peut rejoindre l'image moribonde du « diorama », opérant un transfert de la nature vers le lieu artificiel de la ville, qui connaissait une vogue spectaculaire à la même époque.

La « transfiguration » économique de l'art africain par l'Art Nouveau, en 1897, avait déjà opéré une première « défiguration » culturelle, instrumentalisant ces objets pour leur seule « stylistique » et consommant ainsi la perte de

3. François LOYER, Paul Hankar. La Naissance de l'Art Nouveau, Bruxelles, A.A.M. Editions, 1986, p. 159.

Exposition du Congo à  
Tervueren (1897)  
Vue du Salon des  
Grandes Cultures  
Photographie :  
Collection A.A.M.,  
Bruxelles.



leur dimension véritable. « The Work of the Forest » de Judith Barry est ce travail d'exhumation d'images oubliées, s'attachant à montrer l'occultation d'une culture, son transfert idéologique dans un autre réseau de signification. Cette oeuvre questionne les problèmes d'assimilation d'une autre culture, de respect de l'altérité. En encadrant de décorations ornementales Art Nouveau le dispositif de projection, Judith Barry place les images sous le signe de ce transfert incessant de valeurs, de translation du passé dans le présent.

Le titre « The Work of the Forest » déploie des sens ramifiés : du chaos de la forêt piranésienne à la conception de « la ville comme forêt » par Marc-Antoine Laugier, à l'époque des Lumières, qui tenta de naturaliser le tissu urbain afin de neutraliser la dichotomie irréversible entre nature et ville, « la ville faisant partie pour les théoriciens du XVIIe siècle du même domaine formel que la peinture »<sup>4</sup>. A la fin du XIXe, l'Art Nouveau tenta d'immerger la technique dans la nature afin de la conjurer. Les formes adoptées par la technique furent détachées de leur fonctionnalité pour être transférées dans le champ esthétique de valeurs naturelles. En recourant aux matériaux industriels (fer, fonte, acier) et en les naturalisant dans des formes organiques, l'Art Nouveau opérait également un transfert de valeurs qui permettait à la bourgeoisie d'affirmer sa domination sur la technique.

4. *Manfredo TAFURI, Projet et utopie, Paris, Dunod, 1979.*

La forêt, comme lieu métaphorique, va articuler le rapport entre l'art et la nature, entre la stylisation de la nature dans l'Art Nouveau et celle, symbolique, des objets africains ; entre le parc qui reconstitue un milieu artificiel, scène d'une re-présentation du pouvoir, et la forêt, où prolifèrent les sons, les sensations, les odeurs. Des chants et des cris de la forêt tropicale viennent ainsi « surprendre » la quiétude d'un parc désert, abritant une demeure royale. Le tressage d'un panier par un Pygmée se fond dans les volutes torsadées de décorations Art Nouveau. La forêt se donne comme lieu de prolifération des signes, aux temps sédimentés et aux récits imprévisibles.

Les raffinements de l'Art Nouveau s'opposaient à la vulgarité de la société ainsi qu'à une bourgeoisie réactionnaire au style éclectique. L'Art Nouveau (1893-1905), comme le symbolisme, fut une réaction à l'industrialisation, à l'affirmation d'un univers machinique et d'une classe sociale nouvelle. Octave Mirbeau écrivit en 1889 : « Pendant que l'art cherche l'intimisme, l'industrie marche de l'avant ». A la même époque, la prolifération des jardins d'hiver, réduction bourgeoise des grandes serres, répond à ce même mouvement d'absorption et de neutralisation de l'extérieur. Il est, à ce titre, significatif que le foyer de l'expérimentation architecturale et décorative de l'Art Nouveau fut la maison privée, perçue comme un organisme. L'homme déréalisé avait fait de son domicile un refuge. Comme le symbolisme, l'Art Nouveau incarna un repli vers l'intériorité, « ultime tentative de sortie de l'art assiégé dans sa tour d'ivoire par la technique » : l'intériorité trouva son expression « dans le langage médiumnique des lignes, dans la fleur comme symbole de la nature végétative » (W. Benjamin).

C'est pourquoi l'installation vidéo de Judith Barry est constituée de trois écrans paraboliques, disposés en cercle, qui enveloppent totalement le spectateur et ménagent un espace d'intériorité, comme celui généré par l'Art Nouveau. D'autre part, cette circonférence évoque aussi l'intimité tribale des huttes primitives. Le dispositif architectonique réunit, de la sorte, deux formes symboliques d'espace, traditionnellement disjointes l'une de l'autre, suscitant une communauté nouvelle de sens. De plus, chaque écran est encadré par les moulures d'un paravent, dessiné par Paul Hankar. A travers cet élément de mobilier, qui architecture l'espace, Judith Barry suggère un intérieur privé, dans lequel s'était épanoui l'Art Nouveau. Mais le paravent entretient aussi un lien paradoxal avec la fonction de l'écran qui est de montrer, tandis que la sienne est de cacher, même si tous deux sont des membranes connectives



d'espace. Par cette citation d'un objet Art Nouveau, Judith Barry réactive la perception d'un contexte historique, dans lequel s'inscrira la projection.

Le dispositif en cercle de l'installation peut évoquer les théâtres ronds, dans lesquels furent joués, à la fin du Moyen Age, les mystères parlés, réclamant la participation du public à la représentation<sup>5</sup>. Cette communion fut perdue avec l'instauration de la « rampe », excluant le spectateur hors de la « conférence magique ». Le caractère cyclique des mystères pourrait se retrouver ici dans le tournoiement sans fin des images, à travers l'espace d'intériorité suscité par le cercle. Mais, par son inscription de quelques spectateurs seulement au centre du dispositif scénique, l'installation de Judith Barry est un nouveau « théâtre de la mémoire », dont l'architectonique fictionnelle évoque le théâtre de Giulio Camillo, adaptation du théâtre de Vitruve, qui avait pour particularité d'inverser la position du spectateur. Le spectateur devait se tenir debout, au milieu de la scène, entouré d'un décorum symbolique d'emblèmes de la mémoire, reliant microcosme et macrocosme.

« The Work of the Forest » se rapproche ainsi du théâtre de la Renaissance dans sa spatialisation de l'imagination, tout comme par sa mesure anthropométrique (un lieu de mémoire devait alors contenir une image de mémoire qui ne dépasse pas la taille d'un homme). Cependant, le sujet n'est plus le centre de l'univers, comme à la Renaissance, mais se trouve au contraire problématisé dans la giration des images qui sont autant de *configurations* du temps. De même que les arcades avaient, pour Benjamin, généré un nouveau sujet, - le flâneur -, l'architectonique de l'oeuvre a également généré un autre sujet, ouvert et singulier, en renouant avec la temporalité du théâtre. Car le théâtre s'insère dans ce processus d'intériorisation de l'expérience, - représentation virtuelle de la ville et lieu paradigmatique entre le public et le privé. A travers la tectonique circulaire de cet espace, égarant le spectateur dans une forêt aux multiples références, Judith Barry n'objective pas le temps, mais l'inscrit dans une genèse.

Les images tournent dans un rythme giratoire, dessinant un cercle dans le cercle. Ce temps cyclique, dans lequel l'histoire ne fait que se répéter, se sédimente dans chaque image en une multitude d'époques et de lieux. Des vues d'architectures Art Nouveau, telles que l'Hôtel Hannon ou la maison de Victor Horta, le Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervueren ou l'exposition de 1897, interfèrent avec des images de la culture africaine, extraites pour la plupart de films coloniaux ou de documentaires. Ces images traversent les

5. Henry REY-FLAUD,  
Le cercle magique. Essai  
sur le théâtre en rond à  
la fin du Moyen Age,  
Paris, Gallimard, 1973.



*Judith Barry*

*The Work of the Forest  
(1992)*

*Photographie:  
Ph. Degobert.*

époques tandis que des voix déclament des récits où se conjuguent histoire subjective et histoire officielle, entre la tradition du documentaire (recensement objectif de témoignages) et la dimension littéraire des récits racontés chez Godard.

La multiplication des sites de *parole* transfigure la vidéo en image *nar-rée*, qui devient une parabole de la mémoire. La transitivité des récits rejoint l'art oral du conteur et ses temporalités mythiques, tout en évoquant la théorie du romanesque développée par Bakhtine, dont le « plurilinguisme » se retrouve dans la pluralité des histoires qui font éclater un lieu unique d'énonciation et par conséquent, toute entreprise de légitimation d'une histoire « contre » une autre. Les récits s'entrecroisent : c'est ici la posture du récepteur qui dispose les temps, où se rencontrent l'avant et l'après. Judith Barry maintient l'irrésolution de l'image et de la voix, dont les raccords ne parviennent pas à spécifier le temps, mais déploient sans cesse des interstices entre le visuel et le récit qui nécessitent, dans leurs couches lacunaires, la résolution perceptive du spectateur.

Les voix se donnent comme un pseudo-commentaire de l'image : « voici le parc où... », « c'est en 189.. que se passa... », simulant l'objectivité du

*Judith Barry*  
The Work of the Forest  
(1992)  
Photographie:  
*Ph. Degobert.*



documentaire. Mais le documentaire est falsifié puisqu'il n'est pas ici une source de vérité, mais un kaléidoscope d'images, non pas une enquête sociologique sur une peuplade africaine, mais une promenade dans la forêt, qui ne cesse de refluer à la surface de l'image. Les récits se ramifient comme autant de racines souterraines de l'image-forêt, retentissante de sonorités comme la peau d'un tambour. Le texte déclamé se donne en décalage par rapport à l'image, elle-même fragmentée en trois écrans, qui empêchent toute fondation dans un temps et un espace déterminés. Ce montage cinématographique entre texte et image, - qui ne se superposent pas, mais se disloquent -, fragmente l'appréhension totalisante du panoramique. Si les images circulent d'un écran à l'autre, comme s'il y avait poursuite d'une continuité, elles se brisent aussi comme un vieux miroir, s'interrompent brutalement, se décomposent ou s'effeuillent en motif Art Nouveau.

Le spectateur, au coeur de ce tournoiement, se révèle incapable de maîtriser ce débordement d'images, qui le submerge d'une prolifération quasi végétale de signes. Il n'est plus le sujet souverain, dominant la nature entière, comme dans la vue panoramique. L'invention du panorama, par Barker à Londres en 1787, avait engendré un champ circulaire d'inscription du regard,



*Judith Barry*  
*The Work of the Forest*  
*(1992)*  
*Détails. Photographie:*  
*Michel Louis.*

plaçant le visiteur au centre du dispositif. Mais si les images tournent ici comme un panorama autour du spectateur, leur visibilité stratigraphie des temps hétérogènes; le panorama se dissocie en vues fragmentaires, empêchant toute globalisation de l'espace.

6. *Michel FOUCAULT,*  
*Surveiller et Punir,*  
*Paris, Gallimard*  
*p. 203.*

De même, les écrans incurvés sont comme des falaises surplombant le spectateur, évoquant le dispositif de surveillance du panoptique. Mais, alors que le panoptique, « diagramme d'un mécanisme de pouvoir, diffusé dans le corps social » est une « machine à dissocier le couple voir-être vu »<sup>6</sup>, l'installation de Judith Barry recrée une communauté nouvelle. Dans « Surveiller et Punir », Michel Foucault analysa la naissance de ce dispositif, élaboré par Jeremy Bentham au XVIIe siècle et axé sur l'invisibilité de l'observateur. La transparence des architectures de verre de Philipp Johnson relève, pour cette artiste, de ce système de surveillance, qu'elle aborda dans la vidéo « Echo ». C'est pourquoi Judith Barry s'efforce de supprimer tout rapport unilatéral au champ de vision dans ses installations. « The Work of the Forest » retourne le système de surveillance du « Panopticon » par la réversibilité de son dispositif visuel, qui empêche l'instauration d'un lieu paradigmatique d'identification : l'image n'a pas d'endroit ni d'envers, tout comme elle n'a pas de début ni de fin.

Les récits s'imbriquent, se fondent, se distendent dans une même image, dont la polyphonie visuelle fait écho au chant contrapuntique des pygmées, qui alterne avec des morceaux de piano d'Eric Satie. Dans les ruines d'un bâtiment Art Nouveau, les craquelures des murs se transforment imperceptiblement en carte du continent africain qui, elle-même, se fond dans des escaliers Art Nouveau majestueux, d'où descendent des personnages fantomatiques. De même que dans son installation au « Cheese Market » désaffecté de Glasgow, Judith Barry a recréé, presque oniriquement, un « musée de la perte irrévocable », un monde de ruines et d'oubli.

Judith Barry définit sa démarche comme une archéologie : « L'analyse archéologique, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité »<sup>7</sup>. Le temps du récit subjectif s'imbrique dans le temps de l'histoire, traversé par des visages, des objets, des architectures, comme autant de fragments d'une mémoire à la dérive. « The Work of the Forest » a pour objectif de rendre visible ces nappes de passé qui nous sédimentent à travers le continuum de l'image. Au déracinement culturel, la forêt a substitué ses ramifications de signes, ses sensations arborescentes qui empêchent la dissolution du corps, la perte de territoire. Le lieu métaphorique de la forêt s'est converti en « théâtre de la mémoire », dont le « cercle magique » nécessite la présence du spectateur qui disposera toutes ces images dans son propre « lieu de mémoire », comme autant d'images-forêts.

7. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, p. 171.

Marie-Ange BRAYER



# THE WORK OF THE FOREST

*Les nouvelles formes se confondent avec les anciennes de manière fantastique. Dans la nature, le nouveau est mythique parce que son potentiel n'a pas encore été réalisé. Dans la Conscience, l'ancien est mythique parce que ses désirs n'ont jamais été satisfaits.*

*Walter Benjamin*<sup>1</sup>

Nous vivons une époque où le pouvoir de l'image conditionne notre perception du monde. C'est à travers ces images que nous formulons notre relation au passé et notre désir pour le futur. Comment percevoir ces images du passé, - reliques ou traces d'un temps révolu et de moments divergents -, que filtre l'histoire officielle et que neutralise l'histoire « touristique », vouée à la consommation facile?

Je me suis posé toutes ces questions au cours des recherches que j'ai menées sur l'Exposition du Congo de 1897. Cette exposition, scénographiée par Paul Hankar, montrait des objets que le Roi Léopold II avait ramenés de la future colonie belge, le Congo. A travers l'architecture Art Nouveau qui encadrait ces objets africains, se dessinait une constellation d'influences qui permettait d'étudier les connexions entre l'expansion coloniale, l'architecture utopique, les idées politiques de la fin du XIXe siècle et l'idéologie des Expositions Universelles.

1. Cité dans :

BUCK-MORSS, (S.): *The  
Dialectics of Seeing.*  
*MIT Press, Cambridge,*  
*1989, p. 117.*

Page 30

*Judith Barry*

*The Work of the*

*Forest (1992)*

*Photographie:*

*Pb. Degobert.*



*Judith Barry  
The Work of the  
Forest (1992)  
Photographie:  
Ph. Degobert.*



Dans son ouvrage le plus important, le *Passagen Werk* (Paris, Capitale du XIXe siècle), Walter Benjamin avait tenté d'instaurer une « dialectique du regard », investiguant le pouvoir interprétatif des images. Dans sa méthodologie, la juxtaposition du texte et de l'image permet d'appréhender la vérité historique. Benjamin avait étudié comment les techniques allégoriques du Baroque existaient sous la forme d'images dialectiques qui, à l'instar des emblèmes baroques, étaient susceptibles d'être « lues ».

Ainsi que l'écrit Susan Buck-Morss, *les drames baroques étaient des interprétations mélancoliques de l'inéluctabilité de la décadence et de la désintégration. Dans le Passagen Werk, la dévaluation de la (nouvelle) nature, dans son statut de « ruine », est instructive d'un point de vue politique. Au lieu de nous enseigner la nécessité de nous soumettre à la catastrophe historique, les débris de la culture industrielle nous révèlent la fragilité de l'ordre social qui fait apparaître la nécessité de cette catastrophe. L'effondrement des monuments, construits pour signifier l'immortalité de la civilisation, devient alors la preuve de leur nature éphémère* <sup>2</sup>.

2. Ibid., p. 170.

En reliant la tradition allégorique à la théorie du montage, Benjamin tentait de générer un sens de l'histoire qui puisse s'accorder avec la technologie et les catégories fluctuantes qui définissaient la nature (par exemple, les représentations que la civilisation présentait comme naturelles). Il s'agissait d'une entreprise philosophique, et non littéraire, qui dévoilait comment l'histoire était soumise aux soubassements idéologiques du monde matériel.

Parce qu'il rend visible la réalité du capitalisme industriel, l'intérieur bourgeois joue un rôle crucial en tant qu'« image dialectique ». *L'« image dialectique » possède autant d'articulations logiques que le « concept » hégélien. C'est une manière de voir où se cristallisent les éléments antithétiques selon une axiologie déterminée. Benjamin transforme les idées philosophiques en diagrammes visuels, à travers un champ irrésolu et transitoire d'oppositions qui articulent les termes contradictoires, sous la forme d'une synthèse qui ne tend pas à la résolution, mais s'avère le point d'intersection de tous les axes* <sup>3</sup>.

3. Ibid., pp. 209-210.

Au sommet de cet axe, se trouve la marchandise, perceptible dans les objets ostensibles des somptueux intérieurs bourgeois. Le « fétiche » est le mot-clé de la marchandise, telle une fantasmagorie mythique ou une forme suspendue de l'histoire. *Le fétiche renvoie à la forme réifiée de la nouvelle nature, condamnée à l'Enfer moderne du nouveau comme répétition du même (la*



Exposition du Congo à  
Tervueren (1897)  
Vue de la Salle  
d'Ethnographie  
Photographie:  
Collection A. A.M.,  
Bruxelles.

4. Ibid., p. 211.

*mode). Mais cette fantasmagorie fétichisée est aussi la forme par laquelle le potentiel humain et socialiste de la nature industrielle demeure gelé, dans l'attente de l'action politique collective qui pourra l'éveiller*<sup>4</sup>. C'est dans la « ruine » que réapparaissent les images-souhaits du siècle dernier, comme autant de rêves insatisfaits du moment présent.

Est-il encore possible de réarticuler la tradition documentaire, si largement exploitée par la télévision, à travers la « dialectique du regard » ? Ou bien la forme du montage est-elle définitivement épuisée ? De même, pouvons-nous élaborer une construction visuelle qui restitue le montage en dehors des stéréotypes télévisuels ? La notion d'une théorie radicale du montage est-elle applicable à la production d'une oeuvre qui interroge la célébration d'un style architectural, tout à la fois le plus remarquable et le plus « touristique », l'Art Nouveau ?

*Je n'ai jamais considéré l'Art Nouveau comme un style, portant un nom. Non, jamais. Pour moi, il représente un Nouvel Art. Un Art libéré, mais également prisonnier de la technologie au service de la beauté, faisant revivre les traditions du passé, les adaptant au présent. Qu'ai-je vu ?*

5. Auteur inconnu:  
Le Journal du Soir,  
12 octobre 1899,  
p. 78.

*De gigantesques bâtiments en acier ; des superbes intérieurs - non pas destinés aux aristocrates mais à tout le monde ; des voyages en train, la machine de tous les désirs ; l'Afrique, civilisée ; la femme, libérée. La culture et la nature, identiques. Le monde entier, transformé*<sup>5</sup>.

L'Art Nouveau a pris des formes différentes selon les cultures. Il est important de préciser que l'Art Nouveau en Belgique avait une dimension utopique, qui impliquait une transformation sociale à partir de l'intégration de tous les arts dans la vie quotidienne, à l'opposé de l'Art Nouveau français, plus proche d'un repositionnement aristocratique du mouvement *Arts & Crafts*, conçu pour conforter l'hégémonie de la France. Néanmoins ces différentes manifestations de l'Art Nouveau en Europe partagent des traits communs.



*Paul Hankar*  
Maison Bartholomé.  
*Vue de la salle à*  
*manger (1902)*  
*Photographie:*  
Bautischler Arbeiten,  
*Leipzig.*

*Je l'ai vu comme si je rêvais. Peut-être je rêvais, je ne sais pas. Je n'étais pas moi-même. Toi et moi, nous dansions la valse, tournant dans la salle quand tout à coup, la salle est devenue une forêt. Les chaises sont devenues des arbres. Le sol, un tapis vert, tellement vert, l'odeur... Pendant un moment, j'ai senti la joie la plus complète. Mais après, les arbres... des arbres poussaient de longues branches. Elles encerclaient mon corps, je ne pouvais pas bouger. Je ne pouvais pas m'échapper. J'ai cru que j'allais étouffer.* *Un patient de Charcot (1891)*<sup>6</sup>.

6. ABRAMS, (N.):

Charcot's Diary.

Samson Press,

Londres 1955,

p. 58.

Un de ces traits communs serait la quête de l'intériorité, la création d'un espace domestique dans lequel la fantaisie et l'imagination peuvent se mêler librement au monde des sens. Jean-Martin Charcot travaillait avec des hystériques à Paris ; Sigmund Freud commençait à traiter des patients à Vienne ; la stimulation nerveuse et l'investigation de la psyché étaient devenues des activités largement légitimées, ne serait-ce qu'à travers le journal des frères Goncourt ou les romans de Marcel Proust. Dans la « chambre tourbillonnante », au début de *Du côté de chez Swann* de Proust, le narrateur n'a plus besoin de répliques historiques pour fournir un contexte anecdotique à la projection visuelle (comme c'était le cas des frères Goncourt qui recréaient la vie de cour au XVIII<sup>e</sup> siècle à l'intérieur de leur maison). Le tumulte de l'énergie mentale générée par l'occupant est suffisante pour faire tourner l'espace, l'aspirer dans la force centrifuge de l'esprit. La « chambre tourbillonnante » fonctionne comme une métaphore qui dissout le corps et les sens dans l'espace domestique<sup>7</sup>. Les théories sur la psyché étaient bien connues des artistes, en particulier des Symbolistes. Le Symbolisme objective le subjectif. L'état de rêve est la vie. La peinture de Gustav Klimt en témoigne, où le corps de la femme semble fusionner ou se dissoudre dans l'espace environnant.

7. PROUST (M.):

Swann's Way, Pantheon

Press, New York, 1978,

p. 34.

Les nouvelles technologies ont éliminé les différences chez les travailleurs puisque ceux-ci peuvent désormais effectuer la même tâche. En ce qui concerne la femme, ce nivellement des différences connotait une perte de la sexualité qui entraîna une dissociation au cœur de l'hystérie.

*Oh extase : le corps se dissout dans la claustrophobie de la vie domestique. La maison : un sanctuaire capable de reproduire toutes les merveilles de la nature ;*

*opulence et ennui. La mélancolie des rois pouvait être à la portée de tout le monde. Le corps de la femme : tout mais inutile alors que les inventions technologiques le rendaient libre, mais sans place*<sup>8</sup>.

*La culture ne progresse jamais. Seuls les styles changent. L'histoire reste figée, tel un disque rayé, dans la structure actuelle des relations sociales. Les travailleurs ne peuvent pas se permettre d'arrêter de travailler, de même les classes sociales, qui vivent de ce travail, ne peuvent se permettre de laisser l'histoire évoluer. Tant de révolutions, et pourtant rien n'a vraiment changé*<sup>9</sup>.

L'Art Nouveau belge peut être vu comme un produit de différentes forces : la création du Parti Ouvrier belge en 1885 avec ses penchants utopistes ; l'adoption du suffrage universel en 1892 ; la contribution des intellectuels français fuyant la Commune de 1871 ; les immenses fortunes personnelles accumulées par Léopold II à travers sa main-mise sur le Congo. De nombreux architectes Art Nouveau, tels que Henry van de Velde, Paul Hankar et Victor Horta, appartenaient à des groupes artistiques, comme le Groupe des XX ou Le Cercle du Sillon. Ces groupes étaient orientés de manière idéaliste et discutaient les différentes possibilités d'un art nouveau susceptible de transformer l'ordre social existant. \*

8. VALBERT (G.):

« *L'Age des Machines* », dans *Revue des Deux Mondes* n° 93, 1889, p. 696.

9. BUCK-MORSS (S.):

*The Dialectics of Seeing. Op. cit., p. 156.*

\* Horta et Hankar y étaient impliqués de manière périphérique. Les « XX » tenaient un salon annuel qui réunissait des peintres, des écrivains, des sculpteurs et des musiciens. Des magazines, comme *La Wallonie*, avaient également leur importance. La dissolution du « Groupe des XX » en 1893 coïncide avec la naissance de l'Art Nouveau ainsi que de la revue *La Libre Esthétique*, animée par Octave Maus qui aspirait à unifier toutes les formes de production artistique ; les arts décoratifs pouvaient alors être considérés sur le même plan que la peinture et la sculpture.

En 1895, Gustave Serrurier-Bovy créa « L'Œuvre Artistique », où plus de six cents oeuvres d'art et de dessins d'architecture furent exposés. Beaucoup d'artistes, défenseurs de l'Art Nouveau, étaient présents à cette exposition. En 1894, Horta et Hankar prennent la tête de la Société Centrale des Architectes de Belgique. Mais ils se heurtèrent à l'opposition des membres les plus traditionalistes et furent contraints à démissionner après moins d'un an. Cette même année, Hankar est à l'origine de la branche belge de la Société des Beaux-Arts, la « Coopérative Artistique ».

Voir : Loyer, (F.): Paul Hankar, *Dix Ans d'Art Nouveau*, C.F.C./A.A.M., Bruxelles, 1992, p. 31.

L'architecture, en tant que rassemblement de tous les arts, était particulièrement adaptée pour participer à cette transformation. Même si ce phénomène est similaire à des mouvements antérieurs, tels que les *Arts & Crafts* en Angleterre, aucun programme politique particulier ne fut accompli en Belgique. Il y avait plutôt le vague désir de transformer l'aliénation de la vie bourgeoise, mais ce qui pouvait apporter un changement demeurait inconnu. Cette absence de programme politique a certainement facilité l'assimilation de l'Art Nouveau, pendant que d'autres styles le supplantaient.

L'architecture Art Nouveau à Bruxelles est un exemple remarquable de la prospérité de cette ville à la fin du XIXe siècle. Les ornements individualisés de nombreuses maisons rendaient hommage à la demeure familiale, un lieu où les idiosyncrasies personnelles pouvaient s'épanouir et être célébrées. Les architectes Art Nouveau ménageaient des lanternaux et des puits de lumière qui amplifiaient l'étroitesse de l'espace intérieur, comprimé par la parcellisation des habitations à Bruxelles. Les traitements expressifs des boiseries et des toitures étaient supposés insuffler aux intérieurs une bouffée de nature, transportant l'extérieur à l'intérieur. Cette relation à la nature n'était pas nouvelle, déjà le Rococo ou les *Arts & Crafts* avaient eu recours à ces motifs naturels. Dans la tradition inspirée de Rousseau, la nature incarnait une simplicité sans ornement tandis que, dans la tradition Rococo, les motifs naturels étaient poussés à des extrêmes fantastiques. Dans l'Art Nouveau en Belgique, c'était le sentiment, la sensation de la nature qui étaient désirés: une nature aspirée à l'intérieur, sans avoir été domptée ou domestiquée. La nature se donnait comme un lieu sauvage, non apprivoisé, qui n'avait rien à voir avec les paisibles campagnes, mais venait d'ailleurs, d'un paysage exotique lointain. C'était une aventure, une nature à explorer. C'était l'Afrique. Il n'est sans doute pas insignifiant que tous les pays où s'est épanoui de l'Art Nouveau, étaient impliqués dans la colonisation de l'Afrique.

*L'Afrique est plus intelligente que ses stéréotypes : « primitive », « sauvage », « le continent noir »... , puisqu'elle a été capable de se protéger des commerçants blancs jusqu'à peu près la fin du XIXe siècle*<sup>10</sup>.

10. THOMPSON (R. F.):  
The Flash of the Spirit.  
*Vintage, New York,*  
p. 156.

En 1872, le *New York Herald* finança l'expédition de H. M. Stanley en Afrique afin de retrouver le Dr. Livingstone, missionnaire et explorateur perdu au coeur du continent. En 1878, le Roi Léopold II fit de Stanley son ministre délégué au Congo, un territoire qui faisait à peu près la moitié des Etats-Unis.

La colonisation de l'Afrique représenta l'une des ultimes tentatives de soumission des cultures indigènes qui subsistaient toujours. Au même moment, les Etats-Unis mettaient en application le « Manifest Destiny », selon lequel toutes les terres que l'oeil (blanc) pouvait apercevoir lui appartenaient (sans considérer que ces territoires pouvaient être possédés par des natifs américains). Un des objectifs majeurs de Stanley était la découverte et l'exploitation des ressources naturelles du Congo. En 1885, l'Acte de la Conférence de Berlin octroyait à Léopold II le droit de faire de l'« Etat Indépendant du Congo » sa propriété privée personnelle. Ce fut, entre autres, la grande richesse du Congo qui permit à Léopold II d'entreprendre les grands projets de réaménagement de la capitale, destinés à cette bourgeoisie que Léopold II encouragea à investir dans le Congo.

*L'effet le plus manifeste de l'Exposition Universelle de Paris en 1878 était de renforcer l'idée du destin colonial de la France en Afrique. Lorsque le Musée Africain fut créé en 1879, ses promoteurs espéraient convaincre le public de la continuité qu'ils avaient imaginée entre la science et ses applications dans la conquête de nouveaux territoires. A cette époque, beaucoup de sciences, telles que la zoologie, la botanique ou l'ethnographie, étaient en partie développées afin de fournir plus d'informations sur les pays qui pouvaient être colonisés*<sup>11</sup>.

*Nous nous promenons dans le superbe parc de Tervueren, loin du bruit des machines sifflantes, crachantes, pour entrer dans l'Exposition du Congo et sa célébration du nouvel art, l'Art Nouveau. La vie est un art. Voici les outils nécessaires à l'harmonie sociale, plus puissante, plus belle que jamais. Voici un art vivant qui nous demande d'accomplir ceci : l'harmonie totale avec la nature. Et voici la nature, si abondante, si belle... Qui peut la refuser ? Voici le miracle que l'art peut concrétiser*<sup>12</sup>.

Dans un certain sens, la colonisation était envisagée comme un antidote à l'esclavage. La Force Publique avait persécuté le commerce d'esclaves, pratiqué par les musulmans, qui florissait encore dans l'Afrique Centrale en 1890. En analysant certaines frises de l'Exposition du Congo de 1897, on voit comment la colonisation, en tant que force civilisatrice, était opposée à l'esclavage.

11. LEIGHTON, (P.):  
« The White peril and l'Art Nègre », dans: The Art Bulletin n° 4, Vol. LXXII, New York, 1990, p. 613.

12. UZANNE, (O.)  
L'Art et l'Idée,  
Paris 1899, pp. 12-13.



Exposition du Congo  
à Tervueren (1897)  
*Vue de la Salle  
d'Ethnographie*  
Photographie:  
Collection A.A.M.,  
Bruxelles

A gauche, des Arabes armés s'emparent d'hommes noirs qu'ils enchaînent. A droite, plusieurs femmes sont assises derrière des vanneries, le visage entre les mains, exprimant une douleur indicible. Les Noirs apparaissent comme les victimes des Arabes, qui enlèvent leurs femmes et vendent les hommes comme esclaves. En comparaison, la domination belge devait apparaître comme bien douce <sup>13</sup>!

13. LEIGHTON, (P.):

Op. cit., p. 620

Ces valeurs furent institutionnalisées par des missionnaires qui convertissaient les chefs locaux au christianisme, les forçaient à abandonner la polygamie en même temps que la plupart de leurs richesses. La structure de la vie tribale se dissolvait dans un modèle basé sur l'individualisme dans une culture où l'individualisme n'avait d'ailleurs pas de place.

Mais la colonisation ne fut pas un antidote à l'esclavage. Des camps de travail, contraignant les individus à une servitude contractuelle, séparaient les familles. Hommes et femmes devaient porter des colliers qui renseignaient le camp auquel ils appartenaient.

Les pires abus furent commis au cours de la période connue sous le nom de « caoutchouc rouge », où l'armée coloniale était autorisée à piller et massacrer la population afin de l'« encourager » à cultiver le caoutchouc. Vers 1908, Léopold II était prêt à céder à la Belgique l'« Etat Indépendant du Congo », qui devint le Congo Belge.



Exposition du Congo à  
Tervuren (1897)  
*Vue des villages  
africains installés  
dans le parc.*  
Photographie: Musée  
Royal de l'Afrique  
Centrale, Bruxelles.



La structure de la vie tribale est extrêmement différente de la culture occidentale. Les rapports sociaux se font par voies indirectes, sans hiérarchie. La culture est orale, aussi les proverbes et les histoires racontées jouent-ils un rôle capital dans la transmission des connaissances.

*Si un homme est plus important qu'un autre, et qu'un homme moins important lui pose directement une question, et que le premier ne connaît pas la réponse, il perdra la face. Et s'il connaît la réponse, il paraîtra plus savant que l'homme plus important, de sorte que l'homme plus important perdra la face. Alors, il est mieux de ne pas poser des questions de manière directe afin que les rapports sociaux demeurent intacts*<sup>14</sup>.

14. *Conversation avec Maurice Boiykasse, Bruxelles, octobre 1991*

*Récemment j'ai rencontré un homme dans un bar. Il venait d'Afrique. On a beaucoup bu ensemble, mais quand il s'agissait de payer, il n'avait pas d'argent. Il n'était pas un criminel. Il était juste comme ces explorateurs européens en Afrique qui font des recherches sur la vie locale, mais qui n'ont pas de monnaie africaine sur eux*<sup>15</sup>.

15. JARRY(A.). «Ubu Colonial», dans: *Almanach Illustré du Père Ubu, Paris 1901, p. 562.*



Exposition du Congo à Tervueren (1897)  
*Vue des villages africains installés dans le parc.*  
 Photographie: Musée Royal de l'Afrique Centrale, Bruxelles.

Déjà lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1889, des Africains avaient été placés dans des habitations « typiques ». Ils avaient accepté cette situation parce qu'on leur avait promis un sort meilleur après l'Exposition. Beaucoup d'entre eux moururent de froid ou de maladies dont ils ne connaissaient pas le nom tandis que les survivants furent placés en exposition permanente dans des zoos <sup>16</sup>. Léopold II réalisa un de ses caprices : il construisit les serres de Laeken pour imiter le Congo, sorte de jardin idéalisé, version fantastique de la vie en Afrique. C'est là qu'il vécut avec une Parisienne de seize ans, qui allait devenir la Baronne Blanche de Vaughan, et lui donna deux enfants. C'est à Laeken que Léopold II passa les derniers jours de sa vie. La construction de Laeken débuta en 1874 et dura quelque vingt années. Vers 1890, Léopold II réalisa qu'il avait besoin de beaucoup plus d'investissements pour développer le Congo. L'Exposition du Congo peut être considérée comme la traduction de toutes ses fantaisies sur le Congo, telles ses représentations idéalisées de la vie en Afrique. Il s'agissait de convaincre les industriels belges d'investir dans la future colonie.

Si cette histoire du Congo est bien connue de tous, une autre histoire est écrite dans l'art : la fascination exercée par les objets africains depuis le milieu des années 1880, lorsqu'ils apparurent pour la première fois au Musée de l'Homme à Paris et furent reproduits dans des revues telles que *L'Illustra-*

16. PAUDRAT, (J.):

«From Africa», dans

RUBIN, (W.):

Primitivism in 20th Century Art, catalogue.

Museum of Modern Art,

New York, 1984,

p. 145.

tion, jusque dans les années 1950. Comment pouvons-nous valoriser l'art et les objets qui étaient produits par les cultures africaines, sans apprécier la valeur de leur culture ou des Africains.? Cette situation fut rendue possible parce qu'au niveau de la représentation, les Africains n'eurent jamais d'autre statut que celui de marchandise.

Le naturaliste allemand Schweinfurth contribua à promouvoir l'idée que l'intérieur de l'Afrique, libéré des influences chrétiennes et musulmanes, abritait des sociétés au grand degré de culture, parmi lesquelles les Zande, les Congo et les Mangbetu. La plupart des objets collectés au cours de tous ces voyages scientifiques trouvèrent place dans les Musées Africains et furent également publiés dans *Le Tour du Monde*, importante revue de l'époque. Quand bien même il n'y aurait pas eu de rapport direct entre les architectes associés à l'Art Nouveau et le fait que beaucoup d'entre eux étaient en même temps collectionneurs d'objets africains, il est très probable qu'ils avaient pu les voir dans les musées, les revues ou les collections particulières. Léopold II avait d'ailleurs donné des instructions précises à ses émissaires afin qu'ils rassemblent tous ces objets. Bien que conservés dans le Palais Royal jusqu'à l'Exposition du Congo, les objets africains étaient bien connus des architectes lorsqu'ils commencèrent à préparer l'exposition.

En avril 1991, une exposition intitulée « Le Noir du Blanc », conçue par un sociologue hollandais, Felix de Rooy, fut présentée à Bruxelles. Salle après salle, se déroulait l'histoire dévastatrice de la représentation des Africains par les Blancs. Des études de squelettes préhistoriques aux déclarations d'esclavage, jusqu'à la réification contemporaine de la culture africaine en tant que produit, « Le Noir du Blanc » dévoilait un passé réprimé, montrant ce qui avait été l'objet de cette répression, tout en donnant à voir la représentation de cette répression.

Le Musée de Tervueren possède une des plus vastes collections d'objets du Congo Belge, représentant plus d'une centaine de tribus indigènes. On peut y déceler, à travers l'abondance des formes curvilignes, la puissance qu'exercèrent à l'époque les artefacts et les objets d'art africains. Cependant l'Art Nouveau ne s'empara que des éléments formels de la culture africaine sans sonder leur portée symbolique et sociale. En n'empruntant que l'enveloppe formelle de cet art africain (Afrique est un nom occidental), l'Art Nouveau réduisit la culture africaine à un style, sans intégrer la portée sociale et quotidienne de ces objets. L'intégrité de la famille bourgeoise fut de la sorte préservée. Il est

surprenant de constater que l'Art Nouveau qui glorifia l'espace individuel, beaucoup plus que toute autre invention architecturale, emprunta certaines de ses formes à des cultures qui n'avaient pas de concept d'espace privé.

La salle consacrée au colonialisme dans l'Exposition de Tervueren présentait des sculptures sous vitrines. Ces sculptures, réalisées après les premiers contacts commerciaux représentaient les Blancs comme des dieux.

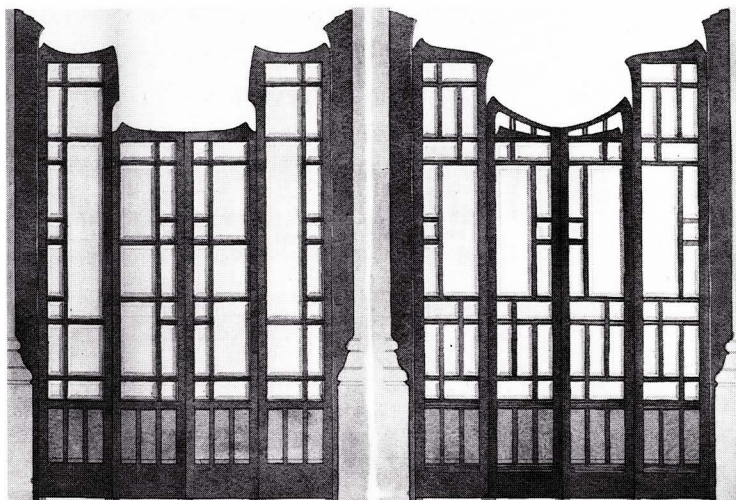
Désormais les objets conservés au Musée de Tervueren ne peuvent plus être ré-appropriés. Aucune culture originale ne peut plus les accueillir, même si ces objets prennent place dans un héritage culturel. Lorsque des cultures sont détruites, leurs objets deviennent les signes d'un lieu. Comme Freud et les Surréalistes l'écrivirent, c'est une propriété des objets que de prendre les caractéristiques de leurs maîtres. Y a-t-il une possibilité que ces objets prennent leur revanche ?

La métaphore de la « chambre tourbillonnante » de Marcel Proust a servi de dispositif structurant pour *The Work of the Forest*, parce que dans l'environnement infini d'un panorama, je pouvais montrer des images conflictuelles émanant de la colonisation de l'Afrique comme de l'Art Nouveau. Le spectateur peut construire ces histoires depuis différents points de vue, étant donné qu'images et récits s'entrecroisent sans proposer une résolution visuelle.

Dans *The Work of the Forest*, la projection s'effectue sur trois écrans qui dessinent une circonférence, dans laquelle trois ouvertures permettent l'accès au centre du cercle. Les écrans transparents reprennent le motif d'un paravent dessiné par Paul Hankar. L'installation met en oeuvre trois bandes vidéo synchronisées, projetées sous la forme d'un panorama continu. La section I montre les ruines d'une maison Art Nouveau à travers une série d'images fantasmagoriques qui apparaissent au fur et à mesure que la caméra se déplace. Ces moments mettent en relation la colonisation de l'Afrique et la vie à la fin du siècle, en particulier la place de la femme dans l'espace domestique. Lorsque des éléments de montage réapparaissent sur les écrans, le spectateur entend une nouvelle bande sonore, qui est l'amorce d'un autre récit. De cette manière, il peut faire un choix parmi les différents récits et images qui lui sont proposés, adoptant des positions plurielles.

Chaque section de l'oeuvre correspond à un ensemble particulier de questions. La section II, réalisée à partir des Archives Stanley, investigate les rapports entre explorateurs, commerçants et missionnaires. La section III,

*Paul Hankar*  
Grand Hôtel à Bruxelles  
(1897)  
*Projets de paravent*  
pour la salle du  
restaurant.



filmée dans des maisons Art Nouveau, aborde le mythe du cannibalisme ainsi que la transformation en marchandise des Africains par les Européens. La section IV oppose deux jardins : le jardin que Léopold II fit construire afin de recréer le paradis de l'Afrique et le parc du Musée de Tervueren en 1897, qui abritait « in situ » des Africains qui y moururent de maladies, en l'occurrence le non-paradis. Si la section V reprend les maisons en ruine, les éléments de montage apparaissent en sens inverse, afin de montrer l'impossibilité de revenir à une période historiquement révolue. Enfin, la section VI poursuit la même idée, suggérant que même avec la libération des objets, s'il n'y a pas de transformation sociale qui redistribue les rapports entre les classes, l'histoire est condamnée à se répéter éternellement.

La structure de *The Work of the Forest* a été construite autour de l'idée d'une activation de l'espace à travers une « dialectique du regard », multipliant les positions et les points de vue de l'observateur. Si l'on regarde l'installation depuis une mezzanine ou depuis les entrées vers le cercle, on peut l'appréhender dans sa globalité. Ce point de vue offre le confort rassurant de la perspective monoculaire et du cinéma hollywoodien classique. Par contre, la vision depuis le centre du panorama désoriente le sujet. Seuls deux écrans sont perceptibles simultanément, entraînant une perte de contrôle de l'objet de la vision. Le panorama lui-même désarticule le sentiment d'encerclement

chez le spectateur. C'est depuis cette position que l'on peut découvrir que chaque écran a sa propre bande sonore, ce qui modifie la perception des images. Un troisième point de vue consiste à tourner à l'extérieur du panorama. Etant donné que les écrans sont transparents, on peut éprouver la sensation d'anticiper le mouvement des séquences ou de devancer l'action. C'est depuis ce point de vue que l'on peut le mieux percevoir comment les différents éléments du montage, qui ne cessent de se concurrencer entre eux, produisent leurs significations.

Judith BARRY

*Je voudrais remercier Carol Thompson (Center for African Art à New York) pour sa contribution permanente à ce projet. Je voudrais également exprimer ma gratitude à tous ceux qui ont rendu ce projet possible: Yves Boutry, Marie-Ange Brayer, Bernard Bruyndonckx, Eddy Drappier, Roy Hermanson, Caroline Mierop, Pascale Pronnier, Ken Saylor, Arby Schuman, Jacques Terrien et tout particulièrement Bartomeu Mari.*

*Judith Barry.*

# FIRST AND THIRD (1987)

Page 49  
*Judith Barry*  
First and Third (1987)  
Vue de l'installation au  
Musée Whitney,  
New York.

«First and Third» est une série de portraits dramatisés, basés sur des histoires que j'ai recueillies à travers les Etats-Unis. Chaque récit dure approximativement une minute. Ces histoires sont racontées à leur manière par des acteurs. Je conçois cette oeuvre comme une structure ouverte, non-finie, qui pourrait se continuer au fur et à mesure que je collecte de nouvelles histoires. Un projecteur vidéo diffuse les images directement sur un mur, l'apparence de l'oeuvre est ainsi à chaque fois différente. Par exemple, au Musée Whitney à New York, où «First and Third» fut montré pour la première fois, la projection était faite sur les murs de calcaire d'une cage d'escalier, donnant l'impression que les murs eux-mêmes s'étaient mis à parler, réanimant la mémoire de ces autres Américains qui ne sont pas représentés dans la société d'un musée «blanc». Récemment, lors de la présentation de l'oeuvre dans une galerie commerciale, la projection se faisait sur un grand mur blanc. Les têtes avaient une dimension de six mètres de largeur sur quatre mètres et demi de hauteur et semblaient être des «peintures parlantes».

## HISTOIRE: Une femme sud-américaine d'environ 20 ans.

Laissez-moi vous raconter une histoire sur votre pays et le mien. Il s'agit d'une jeune femme qui voulait venir aux Etats-Unis. Elle travaillait dans un bureau. Elle n'avait pas reçu de formation, elle était une pauvre fille de la campagne que sa famille avait envoyée à Buenos Aires afin qu'elle ait une meilleure vie. Elle n'avait jamais été dans une aussi grande ville auparavant, et passait son temps à lire et à aller au cinéma. Elle aimait beaucoup le cinéma américain, en particulier les histoires d'amour. Avec le temps, elle s'est liée d'amitié avec le patron de l'entreprise où elle travaillait. Il lui demanda si elle voulait accompagner ses enfants, dans un voyage qu'ils allaient faire à New York. Avant de partir, elle rendit visite à une diseuse de bonne aventure. Elle lui dit qu'elle allait avoir une robe blanche quand elle serait à New York et qu'un "gringo" viendrait l'enlever. Le jour où ils arrivent à New York, son patron lui fait un cadeau: une robe blanche. Elle est si excitée qu'elle met tout de suite la robe et sort se promener. Mais lorsqu'elle traverse la rue, une voiture conduite par un homme blanc brûle un feu rouge et elle meurt sur le champ, écrasée.

Publié dans  
Aperture.  
Automne 1988.

*ŒUVRES RECENTES*







# IMAGINATION, DEAD IMAGINE (1991)

Une tête androgyne est projetée, comme si elle était contenue dans un cube «minimaliste».

Des sons de la tête, respirant lentement, remplissent l'espace.

La tête est sereine et semble attendre.

Brusquement, une substance est déversée sur elle des cinq côtés du cube, qui la trempe dans ce qui paraît un fluide corporel.

Le spectateur voudrait s'en aller, mais ne peut pas ; le regard est contraint par l'invocation de la poussée scopique.

L'horreur suscitée par la nature répulsive de la substance a fait place à la fascination devant la beauté de ces «énergies naturelles irrésistibles», qui semblent se transformer en paysages majestueux, mais abstraits.

Comme l'écrivit Rosalind Krauss, «le minimalisme était en effet impliqué dans (une) notion de 'perception corporellement vécue'... une perception qui rompait avec ce qui était considéré comme dé-corporéisé et par conséquent exsangue, condition algébrique de la peinture abstraite dans laquelle la visualité pouvait être coupée du reste des sens corporels et reconduite dans le modèle du mouvement moderniste vers une autonomie absolue.

Cette perception était devenue l'image d'un sujet entièrement rationalisé, instrumentalisé, sérialisé».

Le concept de la primauté, chez Merleau-Ponty, de «l'expérience corporellement vécue» avait établi un horizon interne qui fit sens.

Le minimalisme insista sur l'immédiateté d'une expérience comprise à travers le corps, bien qu'il éliminât toute référence manifeste au corps.

Cette élision du corps trouve un écho dans l'histoire de l'esthétique, en particulier dans le Sublime.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le pouvoir et la terreur de la nature provoquèrent des aspirations vers l'infini et le divin, minimisant l'observateur qui, dans sa quête de transcendance, n'oubliait jamais son insignifiance.

La conception du Sublime et du soi qui avait cours au XIX<sup>e</sup> siècle fut, par la suite, transformée en Amérique dans le paysage

transcendantal, où "le peintre perdait la conscience face à la nature", qui éliminait ainsi sa présence médiatrice ou interprétative.

Un autre concept d'expérience subjective, suscité par les fluides corporels, est la notion d'abject chez Julia Kristeva.

«Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection.

Page 50

*Judith Barry*

Imagination. Dead

Imagine (1991)

*Vue de l'installation*

51

*Publié dans:*  
Public Fantasy,  
I.C.A., Londres 1991.

1. KRISTEVA (J.):  
Pouvoirs de l'horreur,  
Paris, Seuil, 1980,  
pp. 10-12.

[...] Le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort.

J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre.

[...] Il est la mort infestant la vie.

Abject»<sup>1</sup>. C'est à cette condition que le titre «Imagination Dead Imagine» (d'après Samuel Beckett) fait référence.

**Judith Barry**



*Judith Barry*  
Imagination . Dead  
Imagine (1991)

*Détails*

## DEPENSE

### Un Musée de la Perte Irrévocable (1990)

Dans la ville d'aujourd'hui, tout ce qui n'a pas d'usage ne trouve tout simplement pas de place. Dans la course effrénée vers le remplacement, la ré-adaptation, la transformation, l'amélioration des produits, la ville ne peut plus tolérer ce qui est désuet, improductif, inconsommable. Les modèles sociaux utopiques, qui dominent toujours l'urbanisme contemporain, ne tolèrent aucun gaspillage. C'est pourquoi ils ont réduit au silence tout ce qui ne s'inscrit pas dans l'idéologie de la production. La ville doit, par conséquent, produire du travail et des loisirs : les loisirs font partie du travail et la culture en est le produit. Ceci est de plus en plus le cas de villes telles que Glasgow, dont les industries sont impliquées dans un processus de transformation, évoluant de la production vers les services.

Lorsque vous vous promenez à travers la ville, quelle pensée vous vient à l'esprit devant un bâtiment abandonné : dégrade-t-il son environnement, est-il une insulte à la vue ? Mais l'apercevez-vous vraiment ? Et lorsque vous le regardez, qu'y voit votre regard ? Pouvez-vous lire son histoire à travers la décoration de sa façade ? Pouvez-vous imaginer les traces de vécu, de temps, qui s'y trouvent toujours ? Certains considèrent l'architecture comme un effet qui est produit, une réalisation qui cache un sens au-delà de son seuil, une enceinte qui a pu abriter un «sujet». Pouvez-vous voir quelque chose qui est invisible, mais toujours présent ? Ou bien l'architecture, pour marquer sa présence, se donne-t-elle comme sur un site mortuaire, à la façon des pyramides égyptiennes, où l'on a pu discerner les origines de l'architecture ?

Que signifient l'appropriation du passé de la ville et sa reformulation ? Avons-nous besoin dans la ville d'espaces où le passé puisse être accepté, plutôt qu'endeuillé ou célébré ? Une réponse pourrait s'esquisser dans la «théorie de la dépense» de Georges Bataille, qui est avant tout une théorie du besoin de perte, plutôt qu'une théorie de la perte à proprement parler. Il s'agit d'une théorie qui «répond au besoin de croire qu'il y a une perte pure, qu'il



*Judith Barry*  
Dépense. Un Musée de  
la Perte Irrévocable  
(1990)  
*Vue de l'installation.*

existe une différence entre consumer et consommer, qu'il y a du temps perdu et des terrains vagues, des dépenses improductives, des choses qu'on ne peut dépasser, des péchés qui ne peuvent être rachetés, des ordures qui ne peuvent pas être recyclées». Nous arrivons au Cheese Market, bâtiment apparemment désaffecté dans la ville marchande de Glasgow, où de grands entrepôts, des lieux d'affaires jadis prospères, ont été transformés en logements, restaurants et commerces pour des employés du secteur des services. Employés dont les sourires font de Glasgow un lieu idéal pour les corporations multinationales, aux bureaux logés dans des tours scintillantes. C'est à présent leurs grues qui dominent l'horizon, remplaçant les grues industrielles de l'autre Glasgow, celui qui ne fonctionne plus.

Où sont désormais les vestiges de ce passé, les objets, les références d'une forme de vie ancienne? Certaines choses pourraient-elles être recyclées et d'autres, non? Comment le processus de recyclage change-t-il le sens de la perte? La ville comme musée est une notion typique du XIXe siècle, associée principalement à Paris. Sur ce terrain déjà bien balisé, de nombreux écrivains et artistes du XIXe siècle, non seulement français, mais aussi

anglais, allemands ou américains, ont exploré l'économie psychique de cette transformation. L'exploitation maximale de cet héritage est perceptible à Glasgow qui fut Capitale Culturelle de l'Europe en 1990. Quoiqu'il fût construit au XIXe siècle et qu'il ressemble déjà à une ruine, le vieux Cheese Market ne fut abandonné qu'il y a un an. Son intérieur, avec ses ferronneries ouvragées, ses panneaux vernaculaires de bois et ses deux tours intérieures, se déploie comme une scénographie à la Serlio : un lieu où toute la ville peut être représentée. Etant donné que le Cheese Market était un lieu consacré aux échanges, il semblait approprié de l'utiliser en correspondance avec sa fonction première. Une grande vitrine, semblable à celles que l'on peut trouver dans un musée anthropologique ou historique, est suspendue à l'une des tours.

Ses charnières sont rouillées, les serrures ont été forcées, le verre de la vitrine, brisé et le tissu de revêtement, déchiré et sali. Une multitude d'images du passé de Glasgow jaillit de cette vitrine – images de métiers qui n'ont plus cours, images d'immeubles démolis, de logements sociaux rasés, de trams, de bateaux et de trains qui ne fonctionnent plus.

Toutes ces choses indiquent une forme de vie disparue. Ces images remplissent l'air brumeux, dans l'attente d'être échangées. Le sol devant la vitrine est jonché de nombreux documents de travail, moments et incidents à moitié oubliés, temps révolu. Ces papiers attendent eux aussi, à la différence qu'ils ne peuvent plus jouer un rôle dans l'usine de nostalgie, qu'ils ne seront jamais plus utilisés pour nourrir la machine de nostalgie. Parce qu'ils ne peuvent plus être échangés, ces documents n'ont désormais aucune valeur, même si un jour, ils furent essentiels comme calendriers, factures ou reçus. La mesure de ce qui est échangé est la vraie mesure du travail. Pour cette raison, ces papiers amoncelés sont, dans le vieux marché, un rappel de la nature quantifiable du temps et du caractère de certaines pertes.

*Judith Barry*

*Publié dans :*

«New Works for  
Different Places:  
Derry, Glasgow,  
Newcastle, Plymouth»  
*TSWA Four Cities  
Project, Bristol,  
Taylor Brothers,  
ed. James Lingwood,  
1990.*



*Brygida Ochaim  
La « Danse des  
Couleurs d'après  
Loïe Fuller (1988).*



# LA « DANSE DES COULEURS » D'APRÈS LOÏE FULLER (1988)

Chorégraphie : *Brygida Ochaïm*

Eclairage : *Judith Barry*

Installations : *Christian Boltanski, Dan Graham*

Henri Sauvage (1873-1932) a conçu pour l'Exposition universelle de 1900 le Guignol parisien et le pavillon-théâtre de Loïe Fuller. C'est la danseuse qui en avait confié la construction au jeune architecte, lequel devait le réaliser en collaboration avec les artistes Francis Jourdan (décoration intérieure) et Pierre Roche (façade et sculptures extérieures). Le premier terrain pressenti pour ce bâtiment, au Pont Alexandre, a été délaissé au profit d'une parcelle plus vaste sise rue de Paris. C'est le troisième projet pour le nouveau site qui a été finalement mis à exécution. Une brève description de Bruno Petzold parue à Berlin en 1900 dans *Bühne und Welt* nous livre une impression laissée par ce pavillon : « De l'extérieur, ce théâtre ressemble à une draperie : le plissé des parures de Loïe s'est fait architecture.

A l'intérieur c'est un kaléidoscope : un velours vert foncé recouvre les parois et des verres peints filtrent la lumière. Tout est si intime et le cadre s'accorde si harmonieusement avec la somptueuse artiste que Loïe Fuller nous sera enfin pleinement accessible... ».

Le mode de construction répondait aux limites temporelles imposées par l'Exposition universelle.

L'architecture aussi bien que l'équipement étaient conçus dans le moindre détail en fonction de la danseuse. La même ligne sinueuse du *Modern Style* déterminait l'aspect tant extérieur qu'intérieur. Ses danses aussi s'animaient des formes fluctuantes caractéristiques de ce style. La façade principale en forme de volant géant se cintrait au milieu sur une entrée comme celle d'une grotte, surmontée d'une grande statue et flanquée de deux figures qui semblaient repousser

**l'étoffe. De nuit, le pavillon était éclairé extérieurement par des projecteurs de couleur. Cette lumière pénétrait par les baies, elles-mêmes en vitrages colorés, et se reflétait à l'intérieur. Le pavillon-théâtre constituait le point de départ de l'exposition sur Loie Fuller que j'ai réalisée en collaboration avec les artistes Judith Barry, Christian Boltanski et Dan Graham. L'idée de lier espace d'exposition et théâtre était à la base de ma conception. Je trouvais intéressant de reconstituer la danse légendaire de Fuller en combinant arts plastiques et représentation. Cette exposition, comprenant la danse, a eu lieu en septembre 1988 à Dijon dans le cadre des «Nouvelles Scènes», puis dans celui de la IIIe Biennale de la danse (Danse France) à Lyon (co-production Nouvelles Scènes, FRAC Rhône-Alpes, Art Danse Bourgogne). C'est dans ce cadre aussi qu'ont été présentés la mise en scène et ses effets d'éclairage. L'absence de plan d'éclairage, d'indications chorégraphiques et d'un matériel cinématographique suffisant rendait toute reconstitution impossible, et celle-ci n'a même pas été envisagée. Mon interprétation pour *Sirènes* de Claude Debussy se fonde sur les impressions reçues par le biais de photographies et de descriptions. L'artiste new-yorkaise Judith Barry en a créé les éclairages. Grâce à la technique d'éclairage moderne, elle a conçu un jeu de couleurs où se rencontrent les effets «fulleresques» et les moyens disponibles aujourd'hui. Les projections changent à intervalles très courts selon le rythme de la danse et de la musique. «Une plaque de verre s'allume dans le sol : la toile vivante, libérée de tout châssis, s'empourpre de l'intérieur. Plus de surface : la peinture traverse et nie les parois. De son trait immatériel, un rayon laser redessine les contours».<sup>1</sup>**

*Publié dans :*  
Ligeia n° 7-8. Paris,  
octobre-décembre 1990

1. *Laurence Louppe,*  
Libération, Paris,  
22.9.1988.

***Brygida Ochaim.***

## LES ESPACES DISSIDENTS

«Espace: ce qui n'est pas regardé à travers un trou de serrure, ni à travers une porte ouverte. L'espace n'existe pas seulement pour l'oeil: il n'est pas une image, on veut vivre dedans».

*El Lissitzky, Proun Space, 1923*

Dans son manifeste pour l'installation «Proun Space» à l'Exposition de Berlin en 1923, El Lissitzky lia sa fonction de concepteur d'expositions à sa pratique artistique ainsi qu'à son désir, dans la série des «Proun», d'établir une «station d'échange entre peinture et architecture... pour traiter la toile et la planche de bois comme des lieux de construction». Depuis ses premières recherches (quelque peu transformées ensuite par la Révolution), Lissitzky développa un concept d'exposition qui cherchait à problématiser le rôle du spectateur, à créer «à travers les moyens de la mise en scène» une participation active plutôt qu'une perception passive.

Dans l'une de ses mises en scène d'exposition les plus célèbres - la «Salle des Manifestations» pour l'Exposition Internationale d'Art de Hanovre et de Dresde en 1926 – Lissitzky avait été confronté au problème de montrer une quantité d'oeuvres, de plus en plus importante, dans un espace petit et plutôt intime. Sa solution impliquait l'usage de fines baguettes de bois, attachées en rangées verticales aux cimaises selon un angle de 90°. Ces baguettes étaient peintes en blanc d'un côté et en noir de l'autre et disposées sur un mur gris. Lorsqu'on regardait d'un côté, le mur apparaissait blanc, tandis que de l'autre côté, il était noir et lorsqu'on le voyait de face, il était gris. De cette manière, d'après Lissitzky lui-même, les oeuvres d'art étaient dotées d'une triple vie. De plus, les peintures étaient accrochées, deux par deux, chacune d'un côté d'un panneau mobile, de telle sorte que lorsque l'une des deux était visible, l'autre pouvait être vue en partie à travers les perforations pratiquées dans la plaque coulissante. Lissitzky prétendait ainsi avoir trouvé une solution grâce à laquelle la salle pouvait accueillir une fois et demi plus d'oeuvres qu'un espace conventionnel, tandis que seulement la moitié des oeuvres pouvait être vue au même moment.



**Nous pouvons comparer la méthode de Lissitzky à cet autre système d'exposition qui atteint son apogée dans les années 1920 : le diorama grandeur nature. Institué de façon notoire au Musée d'Histoire Naturelle de New York, le diorama est peut-être le mieux rendu par le fameux diorama d'un groupe de gorilles par Carl Akeley en 1926. Le spectacle (dans ce cas, le spectacle de la « nature » et de la « vie sauvage ») doit être recréé de telle sorte que le spectateur puisse expérimenter simultanément le pouvoir de domination de l'image et s'abandonner à cette croyance. Au même moment, la quête d'une vraisemblance toujours plus grande avait culminé dans le développement des dispositifs cinématographiques. Dans un certain sens, les dioramas du Musée d'Histoire Naturelle indiquaient une perte relative du pouvoir instillé à l'objet.**

**Auparavant, l'ère victorienne – jonction historique de l'industrialisation et de la psychanalyse – avait produit une fétichisation de l'objet domestique qui avait débouché sur la conception de cabinets spéciaux en verre destinés à l'exposition. Cependant les objets exotiques et fétichisés, souvent collectés dans des pays étrangers, étaient aussi en rapport avec une autre tradition d'exposition : les butins de guerre. A l'époque gréco-romaine, exposer ce qui avait été pris dans les conquêtes revêtait plusieurs sens puisque ces « gratifications » étaient exposées, non seulement aux yeux de la noblesse, mais aussi aux bourgeois et aux esclaves. Tout le monde dans la rue regardait avec déférence le pouvoir conquis, ramené à la maison par la possession et servi comme consommation symbolique. Cette exposition dramatique de l'objet conquis – à n'en pas douter le début du fétichisme tel que Freud l'a décrit à travers son étude sur le mythe – conduit à la reconsidération de la possession : en effet, ce qui est possédé et ce qui ne l'est pas. L'objet attend, prêt à être saisi, pour prendre au piège celui qui osera le regarder. La tête de Méduse, ou Eurydice, ou encore le « Mouton d'Or » : on ne s'approche que pour transgresser. Mais la possession peut prendre une autre forme. Celle d'un refus, comme dans le cas du design fonctionnaliste. La plupart des écoles utopiques de design ont essayé d'enlever à l'objet ses pouvoirs symboliques, comme si le pouvoir de l'utilité pouvait d'une certaine manière restreindre le pouvoir de l'objet sur nous.**

**Mais, comme Robert Venturi l'a indiqué, le fonctionnalisme était seulement symboliquement fonctionnel : « Il représentait la fonction plus qu'il n'était le résultat de la fonction ». La conception de l'exposition, particulièrement en ce qui concerne les objets, est profondément symbolique - il ne peut pas en être autrement.**

page 60

*Judith Barry*

1 et 2: Damaged Goods  
(1986)

*Mise en scène de  
l'exposition au New  
Museum of  
Contemporary Art, New  
York.*

3: From Receiver to  
Remote Control: The  
TV Set (1990)

*Mise en scène (en  
collaboration avec  
Ken Saylor) l'exposition  
au New Museum of  
Contemporary Art,  
New York.*

61

Nous avons ainsi les deux pôles du concept d'exposition : le théâtral, comme dans le cas du diorama du groupe de gorilles d'Akeley et l'idéologique, comme dans la «Salle des Manifestations» de Lissitzky. Tous deux reflètent un désir de présenter des situations dans lesquelles le spectateur est un participant actif à l'exposition et, comme Benjamin Buchloh le remarqua, cette incorporation du spectateur était, d'un point de vue historique, symptomatique, non seulement d'une crise dans la représentation du paradigme moderniste, mais aussi d'une crise des relations du public «à partir de laquelle la légitimation ne pouvait être obtenue que par une re-définition de ses rapports avec les nouvelles masses urbaines et leurs demandes culturelles».

D'une manière croissante, ces exigences culturelles étaient résolues sous l'influence d'un autre type de conception d'expositions, élaboré non seulement pour montrer, mais spécifiquement destiné à la consommation, afin de provoquer une réaction active chez le consommateur, de créer un échange : le commerce de détail. C'est, en effet, dans ces espaces où l'on vit, travaille et devient «aculturé» à travers l'appareil médiatique, que l'on retrouve la congruence de l'idéologique et du théâtral et, de mon point de vue, la culmination du concept d'exposition.

Pour développer une attitude qui soit autre chose qu'une simple manière de bouger l'oeil dans l'espace, pour faire en sorte que le spectateur habite réellement l'espace, Lissitzky avait dû produire un effet architectural. Mais, pour Lissitzky, c'était seulement un effet (comme le note Buchloh, un changement dans l'appareil perceptuel), sans appel à l'action, sans changement de l'institution sociale elle-même.

D'un autre côté, Maurice Blanchot, dans L'«Espace littéraire», affirme que l'espace est discontinu – produit de l'engagement des forces, vide à travers lequel des gestes d'intimidation doivent être échangés.

Mais toute la résistance ne se donne pas nécessairement dans l'espace, elle a plutôt lieu à travers l'agencement de discours qui marquent, canalisent et positionnent le corps au travers et dans d'autres perspectives (lues comme des systèmes représentationnels). Le défi consiste à confronter la suprématie de l'oeil / Moi.

Comment forcer une confrontation ? Si l'architecture incarne nos rapports sociaux, alors les formes de présentation (mécanismes scénographiques et d'éclairage, venant du théâtre, de l'opéra et de Las Vegas, de même que les techniques muséologiques) doivent faire référence à la manière avec laquelle nous souhaiterions

**expérimenter ces relations. Une tactique de confrontation, qui doit encore être testée, est la subversion du désir de clôture, de possession et de gratification. Une manière consisterait à rendre menaçante la neutralité assumée de l'espace d'exposition lui-même. Ceci n'a pas besoin d'être un autre appel à «la fin de l'art» (tel que nous le connaissons), mais surtout une reconnaissance plus large de la manière par laquelle, pour citer les remarques de Tony Smith au début du «Minimalisme», «c'est l'expérience qui est importante. Une expérience qui est tracée, mais non reconnue socialement». Le Minimalisme avait permis la spatialisation de l'expérience. De nombreux autres discours contemporains produisent des sujets différents dans des espaces qui sont idéologiquement codés. Dans la conception des expositions et des musées, ce sont précisément ces relations qui demandent une plus grande élaboration. Dans ces conditions, l'exposition devient une scène pour un jeu avec des objets qui décrivent différentes positions du sujet et rendent le spectateur conscient aussi bien spatialement que visuellement.**

***Judith Barry***

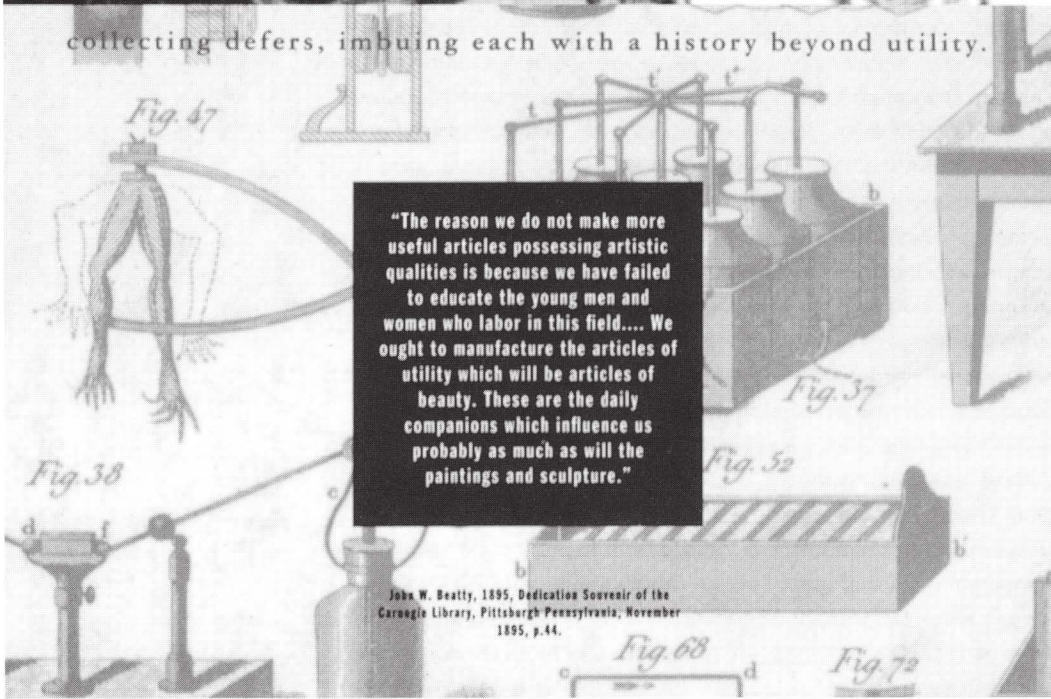
*Publié dans :*  
Damaged Goods.  
*Catalogue de*  
*l'exposition, the New*  
*Museum of*  
*Contemporary Art, New*  
*York, 1987.*

*Place objects into the loci you have memorized.*

#### Louis XVI Fan

Tradition has it that the form of the fan derived from bat wings in 7th-century Japan. In 18th-century France a woman's wardrobe was not complete without a fan for every occasion. A fan language evolved where entire words could be spelled out letter by letter. Whole phrases could be expressed by a single movement of the fan.

In the Fine Arts, it is to the iconography of the object that collecting defers, imbuing each with a history beyond utility.

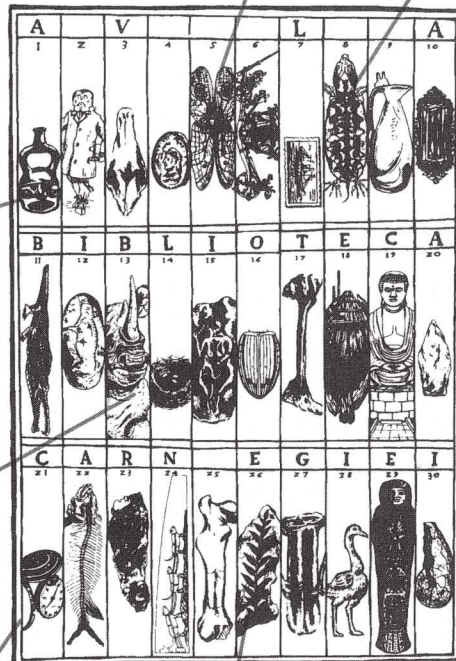


**"The reason we do not make more useful articles possessing artistic qualities is because we have failed to educate the young men and women who labor in this field... We ought to manufacture the articles of utility which will be articles of beauty. These are the daily companions which influence us probably as much as will the paintings and sculpture."**

John W. Beatty, 1895, Dedication Souvenir of the Carnegie Library, Pittsburgh-Pennsylvania, November 1895, p.44.



THIS GRID,  
BASED ON A 14TH-  
CENTURY MEMORY  
DEVICE, IS A VISUAL  
CATALOGUE  
OF THE  
MUSEUM OF  
NATURAL  
HISTORY.



1.  
ANTHROPOLOGY  
17,000 Ethnographic  
items

14.  
BIRDS  
9,850 sets of  
eggs

21.  
ANTHROPOLOGY  
Special Collections  
253,500 objects

26.  
PALEOBOTANY  
15,000 Plant fossil  
specimens

5.  
INVERTEBRATE ZOOLOGY  
4,300,000 Insecta, prepared  
specimens

8.  
VERTEBRATE FOSSILS  
15,111 Tertiary fossils

10.  
MINERALS  
2,300 Exhibit  
specimens

Listed are  
some of the  
collections to  
which these  
images refer.

# ARS MEMORIAE CARNEGIENSIS

## Un Projet pour le Carnegie Museum of Art (1991)

Dans son *Gran Teatro delle Scienze*, le philosophe italien du XVI<sup>e</sup> siècle, Giulio Camillo, avait imaginé la construction d'un théâtre qui inverse le rapport du spectateur au spectacle. Afin d'illustrer son système de la mémoire, Camillo avait eu recours à la métaphore du corps humain comme un microcosme représentant l'univers avant d'utiliser l'image du monde comme un grand théâtre. Le système mnémonique de Camillo permettait l'accès à toute la connaissance du monde si l'on se tenait au centre de la scène pendant une heure. Camillo avait essayé de combiner la forme d'une encyclopédie avec la méthode mnémonique cicéronienne, basée sur la visualisation des lieux pour la rétention de la connaissance. D'après Cicéron, l'invention de l'art de la mémoire découlait de la place privilégiée que le poète Simonides avait accordée au sens de la vue, qui primait sur tous les autres sens. Cicéron raconte comment Simonides se rendit à un banquet donné par un noble de Thessalonique, nommé Scopas. Simonides avait récité un poème lyrique en l'honneur de son hôte dans lequel il y avait une prière à Castor et Pollux. Scopas dit alors qu'il ne payerait que la moitié de la somme accordée et que Simonides devait obtenir l'autre moitié des dieux jumeaux à qui il avait dédié la moitié de son poème. Un peu plus tard, un messager vint dire à Simonides que deux jeunes hommes l'attendaient à l'extérieur. Il sortit mais ne les trouva pas. Pendant son absence, le toit de la salle du banquet s'était effondré, écrasant et tuant Scopas ainsi que tous les autres invités. Les visiteurs invisibles, Castor et Pollux, avaient payé pour leur partie du poème en faisant sortir Simonides de la salle. A l'intérieur, les corps étaient tellement mutilés qu'on ne pouvait reconnaître personne. Mais Simonides se rappela du lieu où ils étaient assis et de cette manière, put identifier de nombreux corps. Cette expérience mena le poète à l'invention de son art de la mémoire.<sup>1</sup>

Pour Cicéron, un arrangement ordonné de la mémoire est nécessaire. La description la plus claire de ce processus d'ordonnance de la mémoire provient de Quintilien. Afin de former

Page 64

Judith Barry

Ars Memoriae

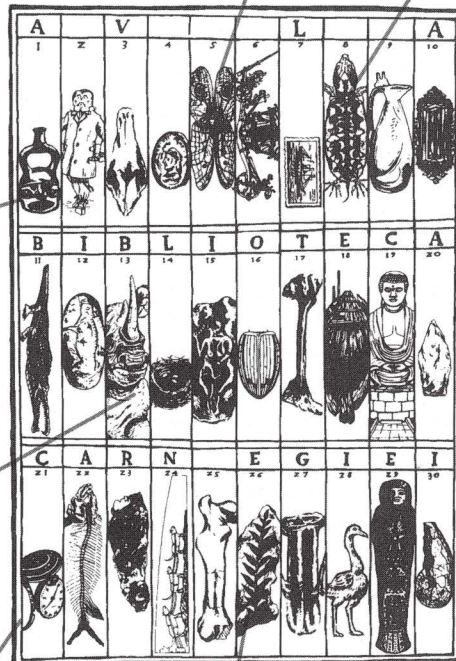
Carnegiensis (1991)

Brochure.

Détail

1. La narration de l'histoire de Cicéron sur Simonides provient de *De Oratore*; elle est citée au début du livre de Frances A. Yates: *The Art of the Memory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989, pp. 1-2).

THIS GRID,  
BASED ON A 14TH-  
CENTURY MEMORY  
DEVICE, IS A VISUAL  
CATALOGUE  
OF THE  
MUSEUM OF  
NATURAL  
HISTORY.



1.  
ANTHROPOLOGY  
17,000 Ethnographic  
items

14.  
BIRDS  
9,850 sets of  
eggs

21.  
ANTHROPOLOGY  
Special Collections  
253,500 objects

26.  
PALEOBOTANY  
15,000 Plant fossil  
specimens

5.  
INVERTEBRATE ZOOLOGY  
4,300,000 Insecta, prepared  
specimens

8.  
VERTEBRATE FOSSILS  
15,111 Tertiary fossils

10.  
MINERALS  
2,300 Exhibit  
specimens

Listed are  
some of the  
collections to  
which these  
images refer.

une série de lieux dans la mémoire, vous devez vous remémorer un bâtiment aussi spacieux et varié que possible. Les images par lesquelles le discours doit être évoqué sont placées dans les lieux qui ont été mémorisés du bâtiment. Lorsque vous voulez réactiver la mémoire, vous vous rendez à nouveau dans le bâtiment et cherchez ce qu'il contient. Ce système garantit que vous vous souveniez correctement des choses, puisque l'ordre est fixé dans la séquence des lieux du bâtiment.

Au Moyen Age, le génie était associé avec une mémoire prodigieuse. On raconte que Saint Thomas d'Aquin était capable de dicter quatre sujets différents en même temps, laissant sa mémoire donner libre cours à ses trésors. Comme un ordinateur, il semblait avoir plaisir à ce libre accès aux fonctions de sa mémoire, puisqu'il n'était pas seulement capable de se remémorer ces textes mais de s'en souvenir dans l'ordre. Les étudiants modernes traduisent souvent « cogitatio » par « pensée », un usage qui dissimule une différence cruciale entre les interprétations modernes et pré-modernes de ce concept.

Au XIIIe siècle, l'érudite Cassiodore aurait dit : « l'esprit pénètre les pensées », tandis qu'un moderne aurait dit : « l'esprit pense ».

« Cogitatio » est défini dans la rhétorique comme une action combinée de l'esprit et utilise nécessairement la mémoire parce qu'il combine des « imagines » provenant de la mémoire. Ces « imagines » étaient perçues comme « fantômes ». Dans ce système, on peut imaginer la pensée comme une composition à petite échelle qui rassemble des « fantômes » dans son propre inventaire. La plupart des auteurs pré-modernes considéraient la connaissance comme une collection de vérités en attente d'être exprimées dans un langage humain et adaptées aux occasions appropriées. On croyait que ces vérités étaient générales et, de cette manière, ne pouvaient pas être exprimées séparément.

La mémoire en tant qu'art ne concerne pas le regard sur quelque chose, mais la lecture et la découverte d'un lieu propre. Macrobius, savant païen du IVe ou Ve siècle avant J.C., avait mis au point une carte du monde qui fut transmise à l'époque romaine tardive dans le sixième livre de Cicéron, aujourd'hui perdu. La carte du monde de Macrobius du Xe siècle n'est pas le schéma généralement connu au Moyen Age. La terre est ronde ; les zones de l'extrême nord et sud sont marquées avec les termes « inhabitabilis » et « italia » au centre de « temperata nostra ».

Plus tard, les savants ont vu dans cette carte une allusion à une lecture allégorique des idées de Cicéron, selon lesquelles une société ordonnée est basée sur l'acceptation générale des principes

internes de ce qui est juste. L'allégorie et la métaphore se sont développées indépendamment de l'idée du théâtre de la mémoire, en tant que vérités générales d'un genre accepté de représentation, peintures religieuses, manuscrits illuminés ou autres formes. Parce qu'il ne pouvait pas y avoir de pensée sans images, les emblèmes dans les manuscrits faisaient office de dispositifs picturaux. L'oeil de l'esprit, délimitant un espace où localiser les *phantasma*, mesurait la distance, tout en prenant conscience que la mémoire est temps. La société pré-moderne était une culture « mémoriale », tandis que la période moderne peut être vue comme une culture « documentaire ». La perspective permettait à ses débuts l'établissement des rapports dans le temps et l'espace. Plus tard, les concepts d'espace ont évolué dans une tentative de cacher l'absence du spectateur. L'imprimerie n'eut pas beaucoup d'incidence dans l'éradication de la valeur de la mémoire : un livre était seulement une des possibilités de mémoire, qui suscitait des lectures interprétatives. L'idée du théâtre de la mémoire et de la mémoire elle-même se retrouve dans plusieurs aspects de la vie à la Renaissance, comme par exemple la typographie et même la conception des cabinets d'écriture.

*Publié dans :*  
Carnegie International  
1991.  
*Carnegie Museum of  
Art, Pittsburg, 1991.*

**Judith Barry**

# JUDITH BARRY

## The work of the forest

Cette édition a été réalisée à l'occasion de l'exposition de Judith Barry

### **THE WORK OF THE FOREST** (1992)

présentée à la Fondation pour l'Architecture à Bruxelles, du 15 février au 8 mars; au Musée des Beaux-Arts de Dunkerque, du 18 mars au 20 avril; et au Palais Jacques-Coeur à Bourges, du 29 avril au 24 mai 1992.

Exposition réalisée à l'initiative de la Fondation pour l'Architecture à Bruxelles, co-produite par l'Ecole régionale d'Art de Dunkerque, l'Association Bas de casse à Orléans, MIKROS-IMAGE à Paris et Judith Barry.

Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, Direction Régionale des Affaires Culturelles du Centre et du Nord Pas-de-Calais et le Conseil Régional Nord Pas-de-Calais (Fonds de Soutien à la Création Audio-Visuelle).

### **EXPOSITION**

Commissariat: Bartomeu Marí (Fondation pour l'Architecture, Bruxelles), Marie-Ange Brayer (Palais Jacques-Coeur, Bourges) et Pierre Mercier (Ecole régionale d'Art, Dunkerque).

Ebénisterie: Bernard Bruyndonckx

Peinture, décor: Valérie Vande Pitte

Recherches et documentation: Carol Thompson (Center of African Art, New York), Anne Lauwers, Lilianne Liesens, Anne-Catherine Laroche (Archives d'Architecture Moderne à Bruxelles)

Travaux graphiques: Marc Gierst, Anne Gerard

Secrétariat: Michèle Boereboom

Service de Presse: Barbara Sztternfeld

Réglage et installation vidéo: François Aglalaz, Eddy Drappier

### **PRODUCTION VIDEO**

Fondation pour l'Architecture à Bruxelles, Centre Régional de Ressources Audio-Visuelles Nord Pas-de-Calais à Lille et MIKROS-IMAGE à Paris.

Image: Yves Boutry

Electricité: Christian Cordier

Son: Olivier De Neslle

Montage: Jacques Terrien assisté de Eric Adelheim et Eric Pratet

Régie : Bartomeu Marí

Ingénieur du son : Marc Bernard

Paintbox : Camille Veillard

Coordination : Pascale Pronnier

Avec la participation de Géralde Alsindor, Véronique Danneels, Marion Delforge, Anita Iribaguiza, Christine Monet, Rita Nawasidio, Sylvie Nawasidio, Milena Riccardi, Maurice Boiykasse, Kungu Luzianu, Victor Kabwe, Yves Hannosset, N'Toman Keita et Carlos Da Ponte.

Et la collaboration du Musée Royal de l'Afrique Centrale, du Musée Horta et de la Galerie Contretype-Hôtel Hannon.

## **EDITION**

Edition réalisée par la Fondation pour l'Architecture à Bruxelles, l'Ecole régionale d'Art de Dunkerque et l'Association Bas de casse à Orléans. Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, Direction Régionale des Affaires Culturelles du Centre.

Conception : Bartomeu Marí et Marie-Ange Brayer.

Graphisme et mise en page : Marc Gierst, Anne Gerard.

Traductions : Marie-Ange Brayer et Bartomeu Marí.

Crédits photographiques : Musée Royal de l'Afrique Centrale ; Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles ; Galerie Nicole Klagsbrun, New York ; Galerie Xavier Hufkens, Bruxelles ; World Financial Center, New York ; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh ; Riverside Studios, Londres ; Withney Museum, New York ; The New Museum, New York ; Fundación Caja de Pensiones, Madrid ; University Art Museum, Berkeley, California ; TSWA 4 Cities Project, Glasgow ; RAW ; The Clocktower, New York ; Philippe Degobert ; Michel Louis ; Fondation pour l'Architecture, Bruxelles et Judith Barry.

## **REMERCIEMENTS**

Nous tenons à remercier, pour l'aide qu'ils ont apportée à la réalisation de ce projet :

Le Musée Royal de l'Afrique Centrale, Monsieur Thys van Den Audenaerde, Conservateur en Chef, Madame Huguette Van Geluwe, Monsieur Ph. Maréchal, Chefs de section ; Mesdames Françoise Dierkens, Conservatrice du Musée Horta ; Anne Van Loo, Archives d'Architecture Moderne et Caroline Mierop, Directeur de la Fondation pour l'Architecture,

Madame Brygida Ochaïm pour sa contribution d'auteur,

Messieurs Jean Geslin, Directeur de l'Ecole régionale d'Art de Dunkerque et Frédéric Migayrou, Conseiller pour les Arts Plastiques D.R.A.C. Centre,

Mesdames Iwona Blazwick (I.C.A., Londres), Anne Deligne (Cobra Films), Cynthia Malente et Celesta Rottiers, Messieurs Joël Benzakin, Jean Delhayé et Herwan Huon.

Edité par la Fondation pour l'Architecture à Bruxelles  
55, rue de l'Ermitage, 1050 Bruxelles (Belgique)

© Fondation pour l'Architecture à Bruxelles.  
Tous droits réservés.

I.S.B.N. : 2-930037-00-8

D / 1992 / 6401 / 1

Illustration de couverture :

Judith Barry :

*The Work of the Forest* (1992)

Détail



*Nous vivons une époque où le pouvoir de l'image conditionne notre perception du monde. C'est à travers ces images que nous formulons notre relation au passé et notre désir pour le futur. Comment percevoir ces images du passé, - reliques ou traces d'un temps révolu et de moments divergents -, que filtre l'histoire officielle et que neutralise l'histoire «touristique», vouée à la consommation facile?*

Telles sont, entre autres, les questions que Judith Barry s'est posées dans son installation vidéo *The Work of the Forest*.

Abondamment illustré, ce livre est la première publication en langue française sur Judith Barry, auteur d'une oeuvre qui comprend des installations multi-média, des films, des performances et des essais critiques. Le livre a pour point de départ une oeuvre spectaculaire : *The Work of the Forest*, créée à l'initiative de la Fondation pour l'Architecture à Bruxelles.

Un texte de Judith Barry sur *The Work of the Forest* analyse les interférences entre l'Art Nouveau, l'expansion coloniale à la fin du XIXe siècle, les architectures utopistes et les Expositions Universelles. D'autres textes de l'artiste présentent ses installations récentes.

Un essai critique de Marie-Ange Brayer commente l'ensemble de l'oeuvre de Judith Barry, où l'image vidéo dialogue avec le théâtre, l'architecture, la littérature et le cinéma. Danseuse et écrivain, Brygida Ochaïm aborde le travail sur l'éclairage réalisé par Judith Barry pour *La «Danse des Couleurs» d'après Loïe Fuller*.

Ces textes historiques, littéraires et esthétiques multiplient les perspectives autour d'une oeuvre qui aborde la place de l'architecture dans la mémoire collective.

