

Jurothea von Hantelmann



79

**Provoquer son propre vertige,
c'est se procurer la joie de ménager
un espace où le moi est confronté
à un Autre qu'il a lui-même créé.**

Dorothea von Hantelmann

AFFIRMER CARSTEN HÖLLER

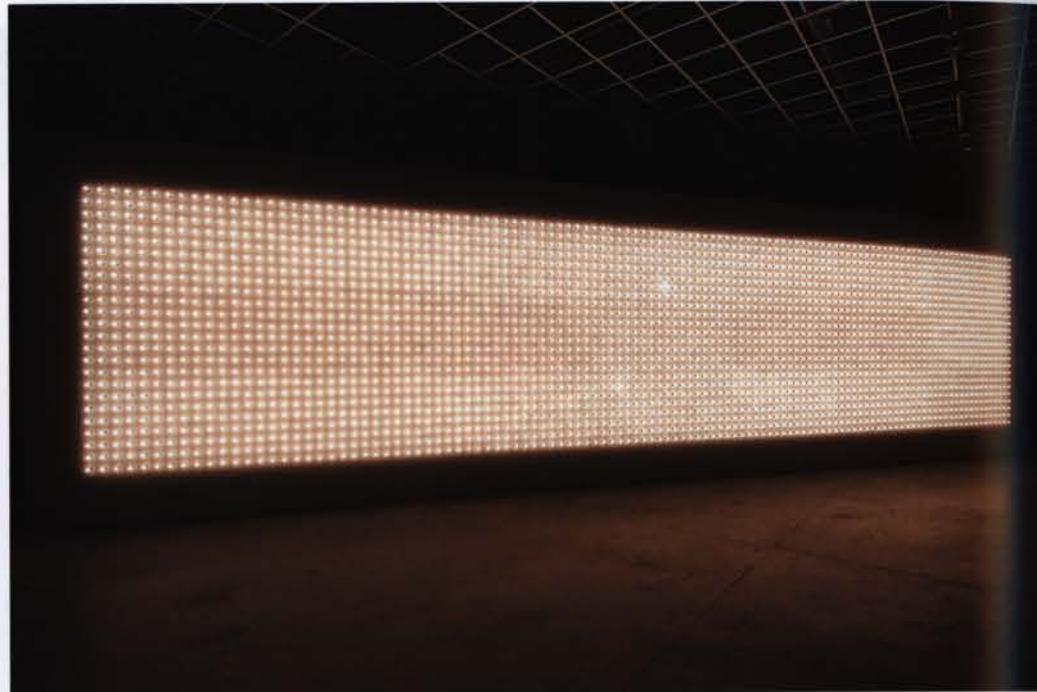
On évoque souvent la notion de doute à propos de l'œuvre de Carsten Höller. Depuis le lancement par l'artiste de son *Laboratory of Doubt* en 1999, cette notion est devenue quasi incontournable lors de toute discussion de sa pratique. Les œuvres sont envisagées tantôt comme autant de métaphores d'un état d'esprit en proie au doute, tantôt comme des dispositifs sculpturaux qui suscitent des incertitudes quant à notre manière de percevoir et de comprendre le monde ou notre rapport avec lui. Ainsi cet état faible, instable et peu productif se voit promu à un rôle cardinal dans la mise en cause du sujet moderne, plein d'assurance, autotransparent et sûr de lui.

Et pourtant, moi qui suis les travaux de Höller depuis bien des années, je n'ai jamais été pleinement convaincue par une telle analyse. Bien qu'aujourd'hui toute œuvre d'art réussie mette en cause certains aspects du monde – tout en en soulignant d'autres –, j'ai du mal à accorder une quelconque qualité subversive au doute ; s'agissant de l'art de Höller, j'ai des doutes quant au doute. En effet, exhausser ainsi la notion de doute me paraît trompeur dans la mesure où se trouvent dès lors occultés les autres effets, parfois franchement antithétiques, des œuvres de l'artiste. Les toboggans n'ont, par exemple, rien à voir avec le doute ou la distance. Au contraire, leur utilisateur est happé, embarqué dans une expérience de l'ici et maintenant où le doute et la distance à l'égard du monde ne sont plus possibles. Une descente en toboggan rend la plupart des gens heureux. C'est avant tout un jeu, une sensation physico-mentale, faisant revivre une sorte de joie enfantine, sans rapport aucun, voire en contradiction, avec le recul qu'exige le doute. Le terme « doute » serait-il donc tout simplement mal choisi ? Certes, on peut parler de la survenance d'une certaine déstabilisation physique, voire mentale, mais cela est un peu autre chose.

Höller s'est souvent dit intéressé par des manières de penser, de sentir et d'être non utilitaires, en apparence inutiles, déraisonnables ou peu productives, telles que la dévotion ou l'exagération. Il s'agit de conditions ou d'états d'esprit indéterminés qui tendent néanmoins à transformer notre façon d'être et notre rapport à nous-mêmes. D'autres activités mentales tout aussi insensées ou inutiles viennent à l'esprit, comme l'étonnement par exemple. L'état d'étonnement ou de stupéfaction pourrait paraître comparable au doute, mais il s'agit en réalité de quelque chose de très – pour ne pas dire complètement – différent. Douter est une activité de l'esprit rationnel qui réfléchit. De surcroît – ce qui nous ramène à ses qualités prétendument subversives –, cette activité n'a aucun effet déstabilisateur sur le sujet ; au contraire, elle fait partie intégrante de son mode de construction.



Carsten Höller, *Test Site*, 2006, 5 toboggans, acier, makrolon, « Unilever Series », Tate Modern, Londres, courtesy Carsten Höller, Tate Modern, Londres, galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris, photo Attilio Maranzano, VG Bild Kunst, Bonn



Carsten Höller, *Licht Wand (Light Wall)*, 2000-2007, ampoules électriques, douilles, variateur, bois, matériel électronique, 388 x 1 444 x 145 cm, « One, Some, Many/Deux, Plus, Tout », National Gallery of Canada, Shawinigan Space, Shawinigan/Québec, 2007, courtesy galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris, photo Terrence Brennan, VG Bild Kunst, Bonn



Carsten Höller, *Test Site*, 2006, 5 toboggans, acier, makrolon, « Unilever Series », Tate Modern, Londres, courtesy Carsten Höller, Tate Modern, Londres, galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris, photos Attilio Maranzano, VG Bild Kunst, Bonn

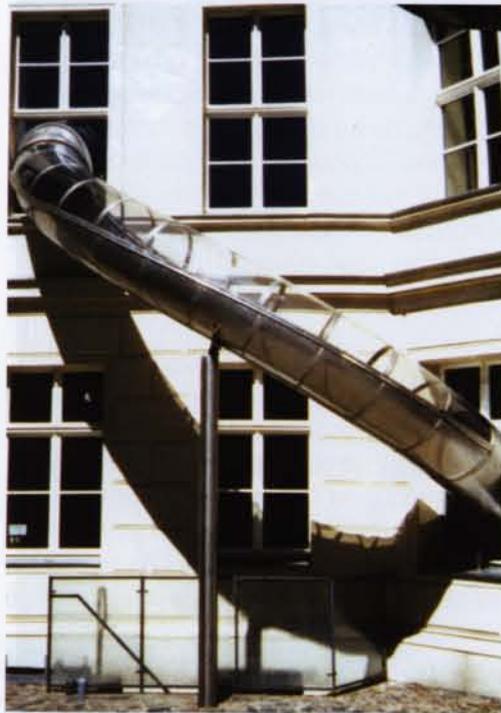
Chez Descartes, le doute est le point de départ de la philosophie, puisqu'il constitue le seul moyen d'atteindre la certitude. Le doute – c'est-à-dire l'incertitude quant à la justesse ou non d'une revendication, d'une perception ou d'un mode de vie – est la condition nécessaire, le parcours obligé pour aboutir à des principes établis et certains. Le doute exige une capacité de réfléchir, de créer une distance entre soi-même et ses propres croyances ou présupposés, cette même distance qui ouvre le champ de la critique. S'agissant d'une conception moderne du sujet, le doute est donc tout aussi fondamental que la critique. Ce sont deux techniques qui servent à donner du recul, afin de discerner et juger. L'étonnement, en revanche, implique l'abolition de toute distance. L'état de stupéfaction est ce court instant où toute distinction claire est abolie entre sujet et objet, entre être et paraître. C'est un instant durant lequel il y a précisément absence de réflexion et de jugement ; l'on se trouve tout simplement dans et aux prises avec telle situation. S'étonner, c'est être plongé dans un état d'absorption sans finalité, voire sans issue. De ce point de vue, le doute et l'étonnement doivent être envisagés comme deux modes de questionnement diamétralement opposés : l'un se rattache à la figure des Lumières, à la capacité humaine de réfléchir et de produire du recul, quand l'autre découle d'une posture d'identification affirmative.

Si nous devons placer les œuvres de Höller sur une échelle dont les pôles seraient le doute et la dissipation de celui-ci, alors les toboggans seraient ce qui se rapproche le plus du second terme. Je connais peu d'œuvres d'art aussi débordantes de vitalité. Leur but est d'apporter joie et bonheur, ce qui n'est pas une mince ambition pour une œuvre d'art. Outre qu'ils provoquent un état d'esprit qui rend le doute impossible, nous avons une autre raison de considérer les toboggans comme l'antithèse du doute : ils ont pour point de départ des forces indubitables. Semblables au *Licht Wand (Light Wall)* (2001) et à ses centaines d'ampoules clignotantes, les toboggans reconnectent le visiteur à son moi physique, en le soumettant aux effets de constantes naturelles, aussi irrécusables qu'incontrôlables, telles que la force de gravité. Lorsque le visiteur s'approche d'un toboggan, volonté et impuissance sont de la partie. Il ou elle fait le choix actif de la passivité : être déplacé(e), manœuvré(e) par un objet – la glisse ne permet qu'une seule direction, et plus moyen de s'arrêter une fois lancé. Comme toute maîtrise du processus est quasiment exclue, autant renoncer d'emblée à toute velléité de contrôle. Il faut s'abandonner à l'expérience de la vitesse et de la gravitation. C'est – dans l'absolu et pour certains dans les faits – le moment auquel s'opère une transition physique et mentale : d'un état de réflexion, de distance critique et parfois aussi de doute, à une expérience d'extase, de transport hors de soi, dans un état étourdissant de vie, avant d'atteindre le bout du trajet, où, encore déséquilibré, pris d'un léger tournoiement, l'on retrouve ses esprits et les sensations que procure la terre ferme.

Ce n'est nullement un hasard si, comme beaucoup d'œuvres de Höller, les toboggans sont en fait des moyens de locomotion. Ils représentent, et littéralement occasionnent, un rite de passage, un déplacement mental et physique, un transfert qui permet de découvrir un aspect différent, non utilitariste et partant à peine accessible de nous-mêmes. L'expérience a ceci de nietzschéen que – contrairement à la tradition philosophique de l'époque moderne – elle ne met pas en jeu la dimension rationnelle, réflexive du sujet, mais son côté étourdi, non civilisé. Nietzsche était fasciné par toute sorte de délire susceptible de rapprocher le sujet de sa propre dissolution. Les toboggans évoquent semblable perte de stabilité dans le phénomène du vertige qui, en tant qu'effet somatique, va parfois jusqu'à provoquer des perceptions illusoires. C'est le fait du liquide dans notre oreille interne qui, lorsqu'une rotation du corps est stoppée net, poursuit encore un peu son mouvement. La perception du mouvement dure plus longtemps que le mouvement lui-même, d'où l'impression que c'est le monde qui bouge. Le phénomène physiologique du vertige témoigne d'une défaillance dans la coordination cohérente de la perception de soi et du monde. En revanche, comme concept esthétique et culturel,



Carsten Höller, *Valerio I*, 1998, acier, makrolon, longueur circa 6 m, Ø 0,60 cm, « Berlin Berlin », 1^{re} Biennale de Berlin, Kunst-Werke, Berlin, courtesy galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris, photo Jens Ziehe



Carsten Höller, *Valerio II*, 1998, acier, makrolon, longueur 12,70 m, Ø 0,60 cm, Fondation Prada, Milan, courtesy galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris, photo Jens Ziehe



Carsten Höller, *Valerio III*, 2000, acier, polycarbonate, bois, tapis de caoutchouc, hauteur 7,5 m, Musée d'art contemporain, Helsinki, courtesy Carsten Höller, galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris

il sous-tend une narration allant de la fragilité du sujet à l'évanescence des sens et à une sensation d'étourdissement, aboutissant à l'expérience joyeuse du vertige, un attrait qui nous confronte aux limites de notre orientation sensorielle. Comme le montrent les divers dispositifs culturels moteurs de vertige, celui-ci peut être un moment très réjouissant – quelque chose d'anarchique allant à l'encontre d'une normalité prétendument stable. Voilà le genre de questionnement qu'inspirent les toboggans. Rien donc à voir avec ce doute que peut entretenir un esprit critique et réfléchi ; il s'agit bien plutôt d'une exploration du monde par le corps et par les sens, mue par un esprit positif et absent.

Certains des premiers toboggans de Höller – à ce jour, il en a construit six et deux d'entre eux seulement subsistent – s'intitulent *Valerio I* et *Valerio II*, produits pour Kunst-Werke Berlin en 1998, et *Valerio III*, installé au musée Kiasma à Helsinki en 2000. Ce nom fait allusion à ce que l'artiste appelle le « phénomène Valerio » : « L'origine du phénomène Valerio... remonte, paraît-il, à un concert rock qui s'est tenu l'été dernier en Italie. C'est un exemple intéressant d'hystérie collective. Pendant un concert, un ingénieur du son a disparu et quelqu'un qui prétendait connaître son nom a appelé "Valerio !". De plus en plus de gens s'y sont mis aussi. Apparemment c'était contagieux puisque cela s'est répandu à Brindisi puis à Rimini, à d'autres villes encore. Ce nom sonne d'une façon qui vous donne envie de le crier. Cela fait du bien, tout comme une descente en toboggan »².

Le phénomène Valerio et l'expérience de la glissade témoignent d'une même énergie vitale. Alors que le premier est contagieux et finit par créer une communauté, certes éphémère, réunie par un moment d'hystérie construite, c'est à l'intérieur du corps de chaque visiteur que s'effectue l'expérience extatique du toboggan, suscitant des cris de joie ou de peur, parfois les deux. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, se manifeste une puissance transformatrice – une sorte de force nietzschéenne à la recherche d'états seconds, permettant de sentir, d'être, d'exister. Ces états seconds, aux qualités et aux intensités différentes, ne sont ni profonds (au sens de signification plus profonde), ni durables. Pourtant ils sont puissants, ayant un effet transformateur – ne fût-ce qu'un bref instant – sur celui qui s'y soumet. Ils étendent les limites du corps et du moi ; comme le dit Höller, ils « étendent la personnalité »³. Si le phénomène Valerio cultive ce pouvoir en quelque sorte comme une technique quotidienne, les toboggans, pour leur part, le font entrer au musée. En ce lieu où sont présentés et cultivés nos rapports les plus différenciés avec les objets et leur signification symbolique, les toboggans ménagent un instant qui concerne exclusivement notre rapport à nous-mêmes. Dans l'œuvre de Höller, l'objet devient un outil, un dispositif destiné à provoquer de tels instants. Pendant la descente d'un toboggan de Höller, on ne communique pas avec la sensibilité ou avec la subjectivité de l'artiste lui-même, comme on pourrait le faire en contemplant une autre œuvre d'art, tel qu'un dessin, par exemple. On communique avec soi-même ; ou plutôt, avec un autre aspect de soi-même. Bien entendu, que les choses se passent de la sorte est une idée de l'artiste. Il n'empêche : dans notre expérience de l'œuvre, c'est à nous-mêmes, davantage qu'à l'artiste, que nous sommes confrontés, et, principalement, dans une dimension physique. L'aspect opératoire est primordial : l'œuvre nous séduit pour agir sur nous-mêmes.

Le précepte nietzschéen selon lequel le problème de la science ne peut être résolu sur le terrain de la science et que, par conséquent, il faut considérer la science du point de vue de l'art et l'art du point de vue de la vie, amena le philosophe à penser la culture comme un système à deux hémisphères. Suivant, mais sans la démarquer, sa première distinction entre l'apollinien et le dionysiaque, il entend l'art et la science comme deux formes d'expression de la vie différentes et antagonistes. Alors que l'art met en œuvre les forces créatrices, vitales et transformatrices de la vie, la science a une fonction plutôt régulatrice. Dans *Humain, trop humain*, Nietzsche



Carsten Höller, *Upside Down Mushroom Room*, 2000, champignons : polystyrène, polyester, bois, couleur, structure métallique, moteurs électriques, hauteur des champignons : 60-300 cm, Ø chapeau des champignons : 60-290 cm, courtesy Fondation Prada, Milan, photo Duggal Labs

écrit : « Dans un domaine est la source de force, dans l'autre le régulateur : les illusions, les préjugés, les passions doivent servir à échauffer, l'aide de la science qui connaît doit servir à éviter les conséquences mauvaises et dangereuses d'une surexcitation »⁴. Selon ce modèle, la science est considérée comme un pouvoir stabilisateur qui, avec son recul méthodologique, régule les forces vitalistes et créatrices de la vie. L'art et la science informent la culture, chacun à sa façon – ce que Nietzsche décrit en termes d'humeurs et de températures. L'art, dit-il, est une « chauffe », qui intensifie et améliore les situations, tandis que la science est un « refroidissement » qui fonctionne comme un miroir permettant de faire l'inventaire de soi. Ce point de vue sur la relation entre l'art et la science peut nous éclairer sur le cas de Höller qui, pour les bonnes raisons, a toujours banni de sa pratique le concept d'interdisciplinarité. Pour voir un intérêt à transgresser la frontière entre l'art et la science en vue de créer un champ interdisciplinaire, il faut d'abord y voir deux domaines distincts. Or, chez Nietzsche, l'art et la science sont considérés, non pas comme des disciplines, mais comme deux types d'énergie qui informent l'esthétique sous des angles diamétralement opposés. Les deux ont un rôle à jouer chez Höller, et c'est le rapport entre les deux qui crée cette tension qui sous-tend bon nombre de ses œuvres. Plutôt « froids » dans la forme, ils semblent intégrer les aspects « chauds » de la science, la joie et l'enthousiasme qu'inspirent l'expérimentation et l'exploration.

Quand Nietzsche parle de la faculté qu'a l'art de créer des intensités et des énergies vitales, ces créations sont pour lui extraordinaires, mais pas nécessairement vraies. Si l'affaire du scientifique concerne la vérité et la connaissance de la vérité, l'artiste, d'après Nietzsche, crée et transforme la réalité. Ceci nous ramène aux toboggans et au phénomène du vertige comme état limite marquant la transition non seulement entre terrain stable et terrain instable, mais aussi entre vérité et mensonge. Le mot allemand *Schwindel* désigne la sensation physiologique du vertige, tout en signifiant par ailleurs un petit mensonge. À la perte de ses repères dans l'espace correspond une perte de ses repères relatifs au vrai et au faux. À cet égard, on pourrait envisager les toboggans comme une transition non seulement vers une autre dimension de notre expérience, mais aussi entre le paradigme du vrai et du faux et un domaine du devenir et de l'efficacité, d'un art capable de créer et de transformer la réalité⁵.

En 1996, Höller a monté une exposition intitulée « Glück/Skop », laquelle comportait une série d'objets et de sculptures, d'instruments et de propositions visant à engendrer du bonheur, ou bien à examiner l'impossibilité de générer du bonheur. Quoi de plus éloigné de l'opposition du vrai et du faux que la notion de bonheur ? Avec cette exposition, Höller s'est montré on ne peut plus explicite sur la question du sens, qui peut aujourd'hui être celui de l'idée de bien-être et de mieux-être. Et, pourrait-on ajouter, sur la question de savoir comment l'art peut aborder ce sujet sans toucher aux vérités mystiques. Il peut être éclairant à ce stade de se référer à Michel Foucault, pour lequel l'art de vivre aura été un ultime sujet de réflexion, trouvé chez Nietzsche. Pour celui-ci, la notion du sujet (quasiment comme une parenthèse artificielle) décrit une multiplicité d'états intérieurs de l'être qui échappent en fait à toute organisation unitaire. Le moi cohérent reste une fiction qui ne serait qu'un effet de grammaire. L'expérience elle-même n'offre rien qui corresponde à la notion d'un sujet identique. À suivre Nietzsche, l'être humain n'est pas à l'unisson, mais possède plusieurs voix, ce qui lui donne la possibilité d'expérimenter avec lui-même, voire l'y condamne. En tant que « dividual », il peut et doit être en rapport avec lui-même. Dès 1966, Foucault avait conçu le projet de revoir l'idéologie moderniste du sujet souverain et sûr de lui, et avait engagé plusieurs décennies de travail sur la place du sujet par rapport au pouvoir et à la connaissance. Dans les années 1980, il revint sur la question du sujet, mais sous un angle différent, axant son analyse non plus sur une critique de la notion de sujet, héritée des Lumières, mais sur les techniques et les pratiques que l'individu peut et doit mettre en œuvre afin de se créer et se reconnaître en tant que sujet. En d'autres termes, Foucault



Carsten Höller, *Flugmaschine (Flying Machine)*, 1996, acier, moteur électrique, câbles, harnais, bois, poignée, « A Kind of Magic : The Art of Transforming », Kunstmuseum, Lucerne, 2005, courtesy galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris, photo Christian Baur, VG Bildkunst, Bonn



Carsten Höller, *Spinning Top*, 1996, plexiglas, lycra, acier, batterie, fibre de verre, percolateur, tasses à café, hauteur 160 cm, Ø 150 cm, galerie Massimo De Carlo, Milan, courtesy galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris

explore la « culture de soi » ainsi que les diverses technologies permettant de prendre soin de soi. Il faut rappeler que ces « technologies » se divisent en quatre types principaux, chacun formant une matrice de raison pratique : (1) les technologies de production, qui nous permettent de produire, transformer ou manipuler les choses ; (2) les technologies sémiotiques, qui nous permettent d'utiliser les signes, les significations et les symboles ; (3) les technologies de pouvoir, qui déterminent le comportement des individus ainsi que leurs relations interpersonnelles ; (4) les technologies du soi, qui permettent aux individus d'effectuer, par leurs propres moyens, ou avec l'aide des autres, un certain nombre d'opérations sur leur propre corps et âme, leurs pensées, leur conduite et leur façon d'être. La formule « technologies du soi », proposée par Foucault, englobe la somme de ces techniques qui permettent aux individus de travailler dans un but précis sur eux-mêmes et de se transformer en vue d'aboutir à certains états de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité. Ce que pareille approche peut avoir d'intéressant en matière d'art tient à l'attention ainsi portée sur le potentiel créateur de l'individu, sans pour autant revenir à la notion moderne du sujet, que l'on associe généralement à ce concept de créativité. Foucault envisage la créativité du point de vue technique, c'est-à-dire de l'aptitude à acquérir des techniques, à les utiliser et à les appliquer de telle ou telle façon. En d'autres termes, la créativité n'est plus l'expression de l'individu préalable, elle désigne les techniques que nous employons pour nous construire comme individus.

La notion de l'art comme réflexion et proposition relative aux techniques permettant d'agir sur son rapport à soi, en vue de se former, se transformer, est centrale à l'ensemble de la pratique de Höller. Des projets comme *Spiele Buch* (1998) se focalisent sur cette idée, que l'on retrouve dans certains titres d'œuvre tels que *Kit for the Exploration of the Self* (1995). Toutefois, les toboggans ont ceci de distinctif qu'ils agissent efficacement sur le visiteur dans le but de provoquer cette transformation. Au XIX^e siècle, des écrivains comme Novalis, Flaubert ou Mallarmé associaient la joie de la chute et l'enthousiasme de la perte de connaissance à des symptômes « féminins » : migraine, maladie, évanouissement. Ces exemples décrivent un moi qui – à l'instar du couple omnipotence/impotence qui caractérise la descente en toboggan – se met tout seul dans un état d'excitation ou d'irritation. Provoquer son propre vertige, c'est se procurer la joie de ménager un espace où le moi est confronté à un Autre qu'il a lui-même créé. Le sujet se constitue dans et à travers des expériences dépendant toujours d'une médiation extérieure. C'est à travers l'autre que le soi revient sur lui-même pour se transformer. Dans la pratique de Höller, l'objet est un outil servant à provoquer ce mouvement d'éloignement puis de retour à soi. Ou bien, comme le dit l'artiste lui-même : « Il n'y a pas vous d'un côté et l'objet de l'autre : l'objet et vous sont vous. L'ensemble est vous. [...] Il n'y a pas qu'un vous, mais toujours au moins deux »⁶.

L'idée de l'œuvre d'art comme outil de transformation de l'être intérieur a une longue histoire dans les arts plastiques. S'agissant de l'époque contemporaine, les toboggans de Carsten Höller, mais aussi *Light Wall* ou *Flying Machine* (1996) relèvent sans doute d'un art consistant en la « création d'expériences ». Cette notion annonce un glissement fondamental dans la manière de comprendre le sens d'une œuvre d'art : non plus en termes d'intention, d'expression ou de contenu, mais dans une dimension d'effet et d'expérience – passant du « dire » de l'œuvre à son « faire ». À propos de l'art moderne et contemporain, l'historien allemand Oskar Bätschmann a qualifié l'artiste de « créateur d'expériences ». Il faisait surtout allusion à Bruce Nauman, qui, après avoir utilisé, en guise de matériau artistique, son propre corps et sa propre subjectivité, a produit entre 1969 et 1974 une série de couloirs soumettant le visiteur à des expériences corporelles et sensorielles conçues avec une grande précision. Passant à travers des cloisons amovibles, le visiteur, enveloppé dans une douce lumière, entend les rires, les cris ou la respiration préenregistrés de l'artiste ; ou bien il lui est de temps à autre demandé de suivre

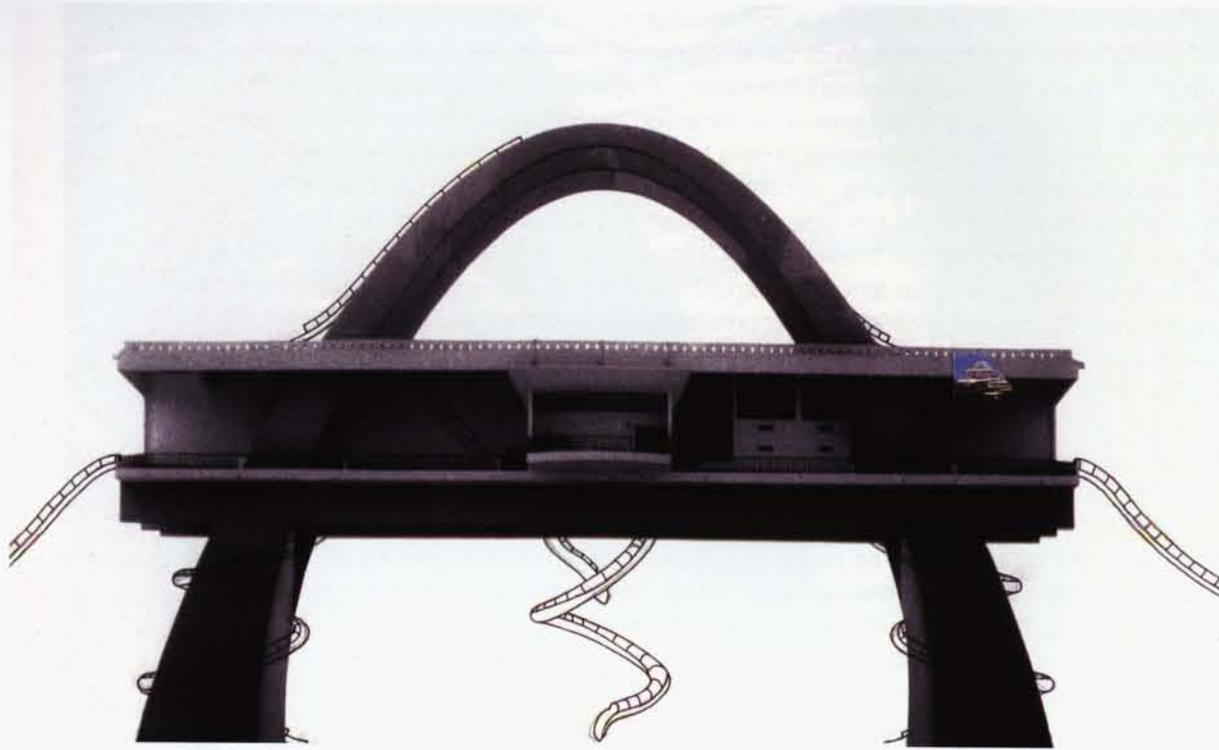


Carsten Höller, *Test Site*, 2006, 5 toboggans, acier, makrolon, « Unilever Series », Tate Modern, Londres, courtesy Carsten Höller, Tate Modern, Londres, galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris, photo Attilio Maranzano, VG Bild Kunst, Bonn

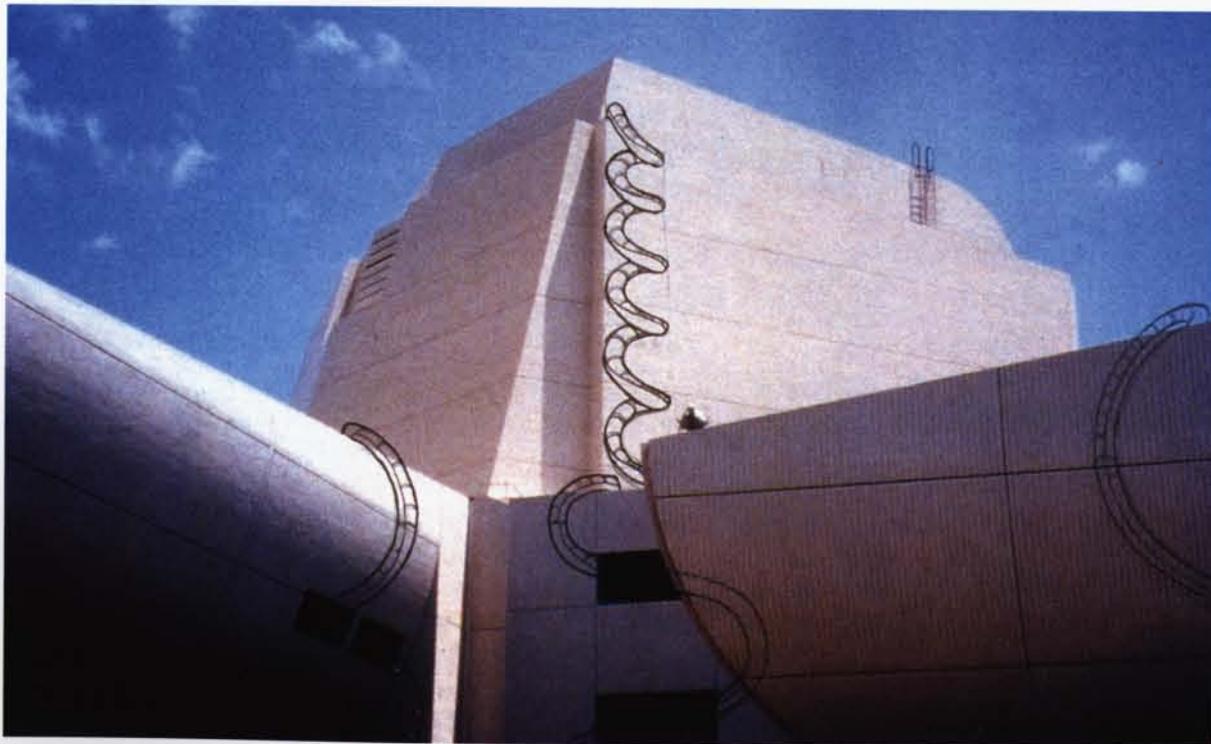
certaines instructions. Les plus connus sont les couloirs où le visiteur est confronté à son image télévisée, ou bien au retrait de celle-ci. Le dénominateur commun de toutes ces pièces ? Leur caractère opératoire. Elles déterminent des formes d'expérience très basiques, existentielles, telles que la contrainte, l'impuissance ou la déception narcissique. Si l'œuvre naumanienne cherche à dénuder la condition humaine dans toutes ses limites et restrictions, Höller, quant à lui, préfère étudier comment le soi est capable ou non de se libérer de ces contraintes. Néanmoins, les couloirs et les toboggans offrent des similitudes frappantes, non seulement en se focalisant sur les modes fondamentaux d'être au monde (si nous suivons Nietzsche qui envisage le vertige comme un témoin de la nature insécurisée et ambivalente de l'homme, alors ce phénomène offre une expérience de la condition humaine), mais aussi par la manière dont ils rattachent l'expérience du soi à l'expérience d'un environnement spatial et mental donné.

Un autre artiste qui – au meilleur de son art – est un créateur d'expériences visant à transformer la personne intérieure n'est autre que Jeff Koons. Ce travail aussi partage certains aspects avec la pratique höllérienne. Le souci des deux artistes est une sorte de subversion des valeurs. Lorsque Koons prétend que l'art doit augmenter la « confiance » – à la fin d'un siècle au cours duquel la mise en cause de la notion d'art aura été l'enjeu suprême –, il semble adopter une position anachronique par rapport à une vision hégémonique de l'art contemporain ; Höller, avec son amour d'un art producteur de joie, de bonheur et d'étourdissement, ne fait guère autre chose. En effet, tout comme les toboggans de Höller, le *Puppy* (1992-1997) géant de Koons à l'extérieur du musée Guggenheim de Bilbao transforme le musée en une espèce de terrain de jeu : Koons en faisant de celui-ci la toile de fond d'une sculpture-fleur monumentale, organique, vitale, résolument du côté de la vie, sous la forme d'un jeune chien ; Höller en évoquant, avec ses toboggans, une expérience qui a une qualité tout aussi « enfantine » et optimiste. L'un et l'autre déplacent ce qui fait l'importance de l'art, délaissant le niveau du contenu, de la narration et de l'opinion au bénéfice d'un potentiel de création d'effets et d'expériences. Tous deux se focalisent sur le pouvoir performatif de l'œuvre d'art, sur sa capacité à produire et à transformer la réalité. Chez les deux artistes, l'attention portée au pouvoir transformateur de l'art, à travers une expérience généreuse, festive, intégrative, a pour fin un bouleversement des valeurs, ou encore, selon la formule du philosophe Jacques Rancière, une « réorganisation du partage du sensible »⁷. Ainsi l'expérience du visiteur n'est-elle pas seulement un élément important de l'œuvre d'art, elle est l'œuvre, elle est le *sens* de l'œuvre. L'objet devient un dispositif pour nous transformer, pour que nous nous sentions et existions autrement. Il ne s'agit donc pas d'avoir raison ou tort, seulement de réussir ou d'échouer.

L'entrée de l'extase et de l'étourdissement au musée vise-t-elle à affirmer cette institution comme le lieu d'un spectacle ? La question est légitime : le Turbine Hall de la Tate Modern de Londres ne compte-t-il pas parmi les plus spectaculaires de tous les lieux où l'art s'expose aujourd'hui ? Et pourtant, il ne suffit pas d'amuser pour faire spectacle, du moins au sens que donne à ce terme Guy Debord, pour qui le spectacle désigne un état précis d'expérience aliénée, réifiée, sans âme, la substitution de simples représentations à l'expérience immédiate. À cet égard, une œuvre comme *The Weather Project* de Olafur Eliasson, créée pour le Turbine Hall en 2003, est beaucoup plus proche des toboggans de Höller que du spectacle. Mais tandis que Eliasson cultive le spectacle contemplatif selon une vision romantique de l'art et de la nature, Höller, en travaillant le caractère pragmatique et opérationnel de l'œuvre d'art, se distancie tout autant de la notion de contemplation que de cette perspective romantique. Si les deux artistes se réfèrent au musée et aux formes d'expérience qu'il propose, ils le font de façon presque diamétralement opposée, puisque Eliasson travaille à l'intérieur d'une tradition qu'il fait sienne alors que Höller subvertit celle-ci assez radicalement.



Carsten Höller, *Slide House Project (Independent Monument Accra n° 1/1)*, 1999, encre sur photo couleur, 26 x 41 cm, courtesy galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris



Carsten Höller, *Slide House Project (National Theatre Accra n° 2/2)*, 2000, encre sur impression laser, 50 x 60 cm, courtesy galerie Casey Kaplan, New York, galerie Air de Paris, Paris

Depuis ses origines, vers 1800, le musée s'est développé comme un lieu où la représentation va de pair avec certaines formes de participation. D'une part, en effet, il représente, dans toute sa souveraineté, le pouvoir étatique souverain en étant le site privilégié où se matérialise la catégorie abstraite de l'État. D'autre part, le musée est ce lieu où la propriété culturelle de l'État est rendue accessible en étant symboliquement mise à la disposition du public. Pourtant, cette participation symbolique de l'individu à la souveraineté de l'État n'était pas totalement gratuite puisqu'elle imposait à l'individu la nécessité d'agir sur lui-même, de former et transformer sa conduite. À partir du milieu du XIX^e siècle, les écrits des réformateurs sociaux britanniques, par exemple, documentent l'effet positif qu'était censée avoir la visite du musée sur la moralité du citoyen. Un autre aspect concerne l'architecture muséale, conçue pour permettre aux classes inférieures d'observer les classes supérieures, tout en étant maintenues à distance respectable. On le voit donc : l'espace et la présentation à l'intérieur du musée sont organisés certes de façon à autoriser le libre examen des objets exposés, mais, ce faisant, de manière aussi à permettre aux visiteurs de se surveiller les uns les autres. Ce que l'on qualifie aujourd'hui de phénomène nouveau – la manière dont les institutions comme la Tate Modern traitent le musée et le promeuvent comme un espace dans lequel le public s'exhibe et se rencontre – constitue en réalité depuis toujours une fonction centrale, sinon la fonction centrale de cette institution. Il ne s'agit pas seulement, ni même peut-être surtout, d'un lieu d'exposition d'objets ; ces objets fonctionnent comme des accessoires, mieux, comme les outils d'un rituel civilisateur de l'individu visant l'intériorisation du contrôle et de la maîtrise de soi⁸. Difficile d'imaginer aujourd'hui qu'il fut un temps où l'on s'interrogeait sur l'opportunité ou non de laisser circuler les visiteurs des musées sans accompagnement. Pourtant, nous devons garder à l'esprit ce contexte historique élargi si nous voulons comprendre la place du musée au sein d'un processus fondamental de transformation qui caractérise la modernité ; transformation depuis une organisation centrale, exercice du pouvoir par un monarque en direction de l'individu, qui se maîtrise et s'autorégule à coups de normes, de règles et de disciplines. À ce mouvement d'intériorisation du pouvoir, processus que Foucault nomme « gouvernementalité », le musée apporte de nouvelles formes et un nouveau rituel d'autogouvernance.

Le musée n'est donc pas seulement le lieu de représentation d'idéologies ou de valeurs dans les œuvres d'art. C'est aussi le lieu où ces valeurs s'intègrent à une expérience mentale et physique, où les valeurs s'acquièrent et s'incarnent, le lieu d'où elles tirent leur efficacité. C'est à ce niveau opératoire que les toboggans de Höller agissent à l'intérieur de l'exposition muséale. Ils cherchent à subvertir et à réorganiser les valeurs que cultive précisément le musée. Battant en brèche la notion du musée comme machine de contrôle et de rationalisation, ils proposent extase et euphorie. À l'encontre du visiteur réfléchi et maître de lui, ils produisent ou provoquent un visiteur disposé à perdre ses esprits et à en être transformé. Ainsi le musée est-il reconfiguré tout en devenant ce qu'il est depuis toujours : un lieu où l'on se forme et agit sur soi-même. En mettant en avant précisément les aspects de l'homme que le musée cherchait jadis à occulter, Höller subvertit tout ce que représente cette institution. D'autre part, l'idée de travailler uniquement sur des expériences est dans le droit fil d'une constante fondamentale du musée. En effet, celui-ci a toujours et avant tout été un lieu visant à développer et à cultiver des techniques spécifiques du soi. Dans ce processus de modelage de l'individu moderne, du citoyen mûr, bannissant tout ce qui est compulsif et dissipé, le musée cultive des notions de calme, de sensibilité, de raffinement. Or, il semble qu'aujourd'hui tous ces traits relatifs au caractère individuel, qui étaient censés avoir été éliminés, peuvent être réintroduits et réintégrés dans ce lieu. Les toboggans de Höller les réintroduisent dans le lieu d'exposition tout à la fois comme quelque chose de formé et de formateur, de raffiné et de raffinant pour la personnalité.



Carsten Höller, *Test Site*, 2006, 5 toboggans, acier, makrolon, « Unilever Series », Tate Modern, Londres, courtesy Carsten Höller, Tate Modern, Londres, galerie Esther Schipper, Berlin, galerie Air de Paris, Paris, photo Attilio Maranzano, VG Bild Kunst, Bonn

- 1 Il se trouve que l'artiste lui-même a dit entretenir un doute sur ce terme de « doute » en référence à son œuvre et qu'il ne s'en sert que faute de mieux.
- 2 Carsten Höller in Daniel Birnbaum et Carsten Höller, *Tuotanto/Production*, cat. exp., Kiasma, Musée d'art contemporain, Helsinki, 2000, p. 10.
- 3 Carsten Höller, entretien avec Jens Hoffmann : « Carsten Höller : The Synchro System and You(s) », *Flash Art*, vol. 34, n° 218, mai-juin 2001, p. 131.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. par A.-M. Destrouneaux et H. Albert, Paris, Hachette Littératures, 1988, p. 192-193.
- 5 J'ai analysé ailleurs ce potentiel transformateur de l'art et ses implications ontologiques en référence au concept linguistique de performativité, exposé par J.-L. Austin, dans « Célébrer, un déplacement de la critique », (*Pierre Huyghe : Celebration Park*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris/Arc, 2006, p. 126-129).
- 6 « Carsten Höller : The Synchro System and You(s) », *op. cit.*, p. 131.
- 7 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- 8 Pour une analyse plus approfondie de cette idée, voir Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 1995.

Le texte ci-dessus a été originellement publié en anglais dans l'ouvrage Carsten Höller *Test Site*, édité à l'occasion de l'exposition de l'artiste dans le Turbine Hall de la Tate Modern (Londres), en 2006.

Traduit de l'anglais par John Lee