

Carsten Höller, *Giant Triple Mushrooms* (détail), 2010, acier, polystyrène expansé, mousse polyuréthane, peinture et résine de polyester, peinture acrylique, enduit de surface, PVC, dimensions variables, vue de l'exposition « Experience », New York, New Museum, 2012, courtesy New Museum, New York © photo Benoit Pailley

Didier Ottinger

Le chaman et l'ingénieur

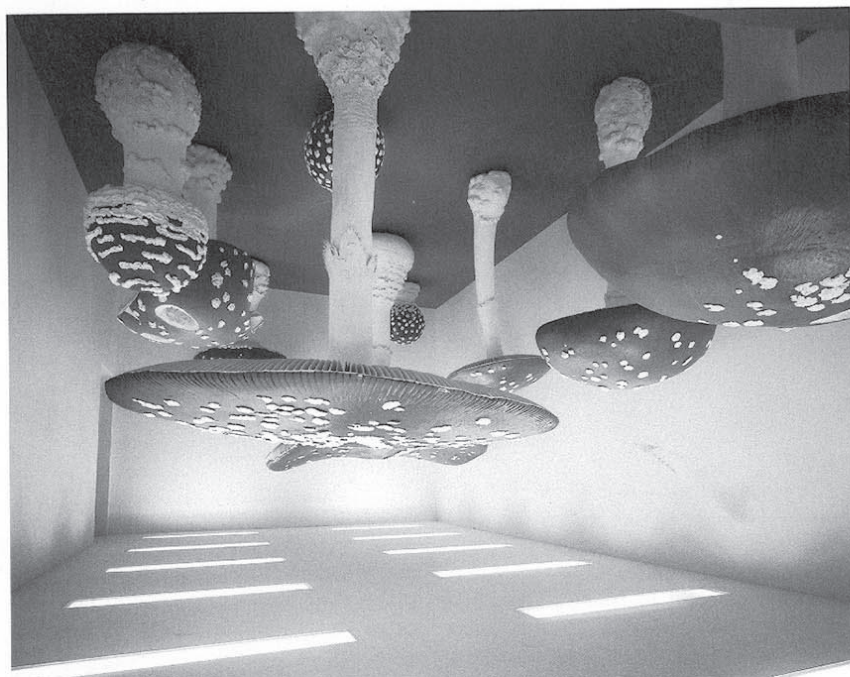
Carsten Höller et la mycologie sacrée

Un monde sans dessus dessous

Carsten Höller annonce l'avènement d'un monde dans lequel les galeries d'art auront remplacé les *coffee shops*, dans lequel les musées serviront de terrier au lapin blanc du pays des merveilles d'Alice de Lewis Carroll. Si certains mauvais esprits ont déjà vu les musées d'art moderne comme autant de palais des merveilles, de vastes trains fantômes, de boutiques distinguées de farces et attrapes, la doxa moderniste avait de leurs œuvres une tout autre idée.

Les chartes colorées, inspirées des recherches scientifiques de Grant Wood ou de Michel-Eugène Chevreul, qui proliféraient dans les salles de cours du Bauhaus au début des années 1920, ont pu laisser croire que l'art moderne adhérerait définitivement au projet rationaliste des architectes et des ingénieurs fondateurs de l'École de Weimar. Cette modernité technicienne, incarnée par le Bauhaus, a projeté son ombre sur une bonne part de l'art du xx^e siècle. Elle ne s'imposa pas d'emblée aux professeurs de l'École dont l'enseignement, durant les premières années, témoigne de son ancrage dans un expressionnisme résilient. Nourri des lectures d'Oswald Spengel prédisant le déclin d'un Occident malade de son rationalisme, de sa technique, Johannes Itten pouvait y concilier un

enseignement scientifique de la couleur avec des exercices physiques inspirés du yoga. La positivité propre à l'idéologie de la révolution soviétique ne tarda pas à submerger le Bauhaus. Oskar Schlemmer en fit le constat lorsqu'il rejoignit l'École à l'hiver 1921: «La raison et la science, "les plus grands pouvoirs de l'homme", sont reines, et l'ingénieur est l'exécuteur tranquille de possibilités illimitées¹.» À l'occasion de l'inauguration de l'exposition des travaux des étudiants en 1923, le directeur de l'institution, Walter Gropius, résume cette mutation en une formule choc: «Kunst und technique: ein neue Einheit [Art et technique: une nouvelle unité].» Aux noces de l'art et de la technique seront conviées plusieurs générations d'artistes. Leah Dickerman précise les enjeux d'une mutation qui affectera durablement l'art moderne: «L'artiste du Bauhaus a résolument abandonné la robe du chaman pour adopter l'apparence du technicien².» L'art du xx^e siècle semble s'être satisfait de cette dichotomie entre ses créateurs: chaman et ingénieur, disciples de De Stijl, du constructivisme ou du Bauhaus, contre dadaïstes et surréalistes; apôtres de la règle et du compas, ou champions du curviligne et de l'informe; abstrauteurs de tout poil, géomètres néo-platoniciens et explorateurs des méandres de l'âme.



Carsten Höller, *Upside Down Mushroom Room*, 2000, vue de l'exposition «Ecstasy: In and About Altered States», Los Angeles, MOCA, 2006, courtesy Fondazione Prada Collection, Milan, © photo Duggal Labs

Des côtes de l'Atlantique à celles du Pacifique, les États-Unis des années 1960 ont réinventé ce couple du «chaman» et de «l'ingénieur». Alors que sous les auspices de l'art minimaliste (ce rejeton autoproclamé du constructivisme russe) s'inventait à New York un art empiriste, matérialiste, dont les œuvres revendiquaient brutalement leurs propriétés spécifiques, leurs matériaux propres, leur attachement opiniâtre à l'espace et au temps réel, apparaissait à Los Angeles le mouvement Art and Space, dont les œuvres jouaient des vertiges perceptifs et de l'hallucination. Si les stèles de résine de John McCracken ressemblaient aux parallélépipèdes de Robert Morris ou à ceux de Carl Andre, l'artiste de Los Angeles opposait à leur mutisme formaliste «un objet [...] qui soit hallucinatoire ou holographique. Autrement dit qui ne soit pas de ce monde, [...] qui suggère la coexistence, à

tout moment, de plus d'une dimension de l'univers³.» Aux néons de Dan Flavin, qui rendent hommage au constructivisme de Vladimir Tatline, à son rêve de réconciliation de l'art avec la production industrielle, les artistes de la côte Ouest – Robert Irwin, Douglas Wheeler, James Turrell – opposent des environnements lumineux, dans lesquels le critique Howard Fox voit autant d'«interfusions alchimiques de lumière solaire toujours changeante, de couleurs réfractées, d'ombres éphémères, de vapeurs évanescences, de gaz et de brume⁴.» S'appliquant à qualifier cet art dont elle voudrait faire un surgenon du minimalisme de la côte Est, Rosalind Krauss est conduite à le nommer «sublime californien⁵.» Pour l'ancienne disciple de Clement Greenberg, ce verdict, posé dans les termes de l'esthétique kantienne, oppose un art minimaliste, dont l'élaboration formelle et la perception relè-



Carsten Höller, *Upside Down Mushroom Room*, 2000, vue d'exposition à la Fondazione Prada Collection, Milan, 2000 © photo Attilio Maranzano

vent du processus rationnel inhérent au formalisme moderniste, et un art «californien», dont la dimension «sublime» défie toute lecture ou perception cognitive, n'autorisant avec son spectateur qu'une relation de type fusionnelle, mystique.

Bien des années après qu'avait été formulé ce distinguo entre New York la savante et Los Angeles la «funky», l'exposition «Ecstasy: in and about Altered States», organisée en 2005 par le Museum of Contemporary Art de la «cité des anges», visait à démontrer que le «sublime californien» s'était imposé comme norme de la création contemporaine. «Ecstasy: in and about Altered States» – dont le titre renvoyait tout autant à la perception du «sublime» qu'à une drogue alors universellement populaire – rassemblait une trentaine d'artistes ayant en commun d'explorer les mécanismes d'un ébranlement de la réalité pro-

voqué par des œuvres proprement hallucinatoires. Charles Ray y exposait des photographies déformées sur des murs convexes qui conduisaient leurs spectateurs au vertige. Klaus Weber y présentait un projet de fontaine publique délivrant du LSD. On pouvait aussi y découvrir le *Psilocybe Cubensis Field* (1997) de Roxy Paine : une plantation de 2200 champignons hallucinogènes façonnés à la main. Les installations lumineuses de Olafur Eliasson et de Pierre Huyghe rappelaient opportunément les œuvres du mouvement californien Light and Space des années 1970.

Une salle de l'exposition était réservée à une œuvre de Carsten Höller, *Upside Down Mushroom Room* (2000) : une installation complexe, qui invitait ses visiteurs à parcourir un couloir obscur pour accéder à une salle dans laquelle sol et plafond occupaient une place inversée. Au-dessus de la tête des

visiteurs, tels des derviches antipodiques, tournaient neuf champignons géants, du type *amanita muscaria*, mieux connue sous le nom d'amanite tue-mouches. Des champignons dont Carsten Höller, lecteur passionné des ouvrages de Robert Gordon Wasson, n'ignore rien de la mythologie, de l'usage chamanique, du pouvoir hallucinogène. Les *amanita muscaria* de Höller célèbrent une nouvelle idylle entre l'art et de la science; la seule encore possible à l'âge du postmodernisme, celle du savant fou et du chaman en transe.

Le champignon des Dieux

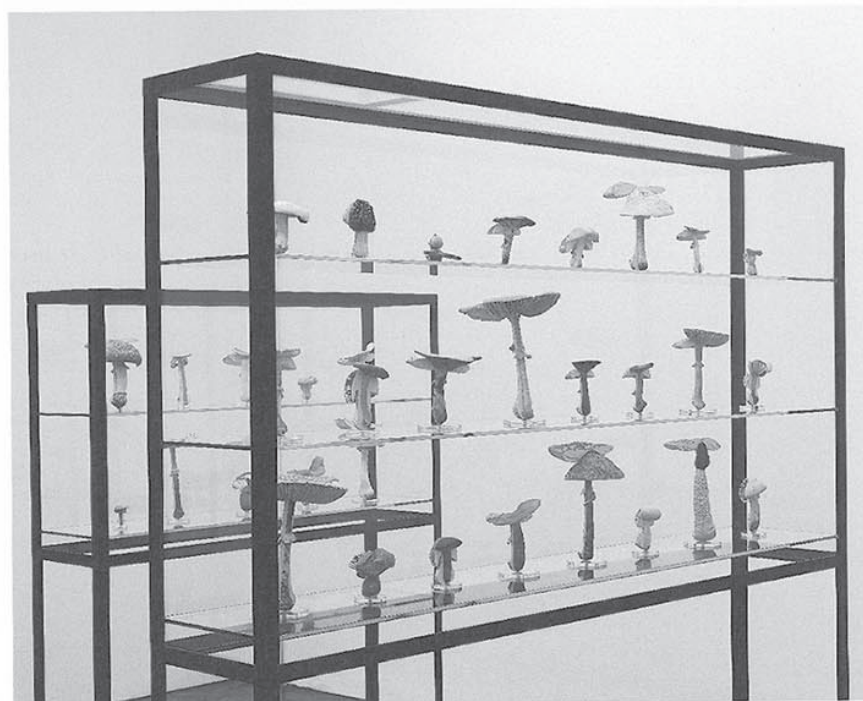
Les rennes sont souvent « défoncés » à l'amanite tue-mouches, n'importe quel éleveur de rennes vous le dira⁶.

Dans l'essai qu'il consacre aux « Champignons dans la culture : À propos d'un livre de M. R. G. Wasson », paru dans *L'Homme*⁷, Claude Lévi-Strauss souligne que « les hymnes du RgVeda font une place considérable à une plante enivrante, le soma, dont le suc extrait et filtré, puis coupé de lait frais ou caillé, était consommé par les prêtres au cours du rituel et principalement, semble-t-il, par ceux chargés d'incarner le dieu Indra et son cocher Vāyu⁸. » La nature de ce soma a donné lieu, depuis le XVIII^e siècle, à de nombreuses spéculations. N'étant pas une boisson fermentée – celle-ci, rappelle Lévi-Strauss, étant du genre féminin dans les textes védiques –, il pouvait encore moins être un alcool, les Aryens de l'âge védique ignorant la distillation, qui ne sera découverte qu'à l'âge médiéval.

Une hypothèse audacieuse concernant la nature du soma est formulée en 1968 par l'ethnomycologue américain R. G. Wasson. Il relate les circonstances qui l'ont conduit à cette découverte. « Ceux qui ne connaissent pas l'histoire seront intéressés à savoir comment ma femme [...] et moi-même en vîmes à entreprendre l'étude des champignons. [...] Elle était d'origine russe et, comme ses compatriotes, avait acquis sur les genoux de sa mère un solide ensemble de connaissances empiriques sur les espèces communes, et conçu pour le monde des champignons un amour qui surprenait les Américains. [...] Leur amour des champignons est autre chose, une impulsion irrésistible, une passion qui excède l'entendement. [...] De mon côté, de par mon ascendance anglo-saxonne, je ne savais rien des champignons. [...] Je rejetais ces excroissances

un peu répugnantes, ces formes parasitaires, ces manifestations de la décomposition. [...] Durant plus de trente ans nous avons consacré une bonne part de notre temps libre à approfondir cette différence⁹. » Au début des années 1950, Wasson apprend qu'un culte des champignons est encore pratiqué dans la Sierra mazatèque, une région de l'État d'Oaxaca, au Mexique. Sous la direction d'un chaman dénommé Don Aurelio, Wasson devient le premier Occidental à participer au rituel du champignon sacré. Le récit de son expérience, publié dans les colonnes de l'édition du 13 mai 1957 de *Life Magazine*, confère à ses thèses une audience qui fera de lui un des auteurs fétiches des « années psychédélics » (comme le sera, après lui, Carlos Castaneda, auteur en 1968 de *L'Herbe du diable et la Petite Fumée*).

En 1968, Wasson publie *Soma: Divine Mushroom of Immortality*, dans lequel il formule son hypothèse d'une identification du soma des textes védiques avec l'amanite tue-mouches. Dans l'article qu'il consacre deux ans plus tard à cet ouvrage, Claude Lévi-Strauss juge cette thèse vraisemblable : « M. Wasson établit, de façon à notre avis convaincante, que parmi toutes les candidatures à représenter le soma, celle d'*amanita muscaria* est de loin la plus plausible¹⁰. » L'ethnologue rappelle que les multiples métaphores décrivant le soma ne mentionnent ni ses racines, ni ses fleurs ou ses graines, et pas davantage sa culture, accréditant ainsi la thèse de Wasson. On y trouve en revanche des descriptions du soma comme « disque rouge du soleil », qui « laisse suinter sa couleur quand il abandonne son enveloppe », qui « apparaît couleur de feu ». Il est également décrit comme « l'œil unique », « l'étai du ciel », « le nombril du monde¹¹ ». Les textes védiques, qui précisent l'origine du soma, lui attribuent en outre comme terre d'élection les hautes montagnes de l'Hindou Kouch ou de l'Himalaya, où poussent bouleaux et conifères, favorables à la croissance des amanites. Autant d'indices qui conduisent Lévi-Strauss, dans son enquête sur le soma, à éliminer « les candidats possibles, sauf précisément l'amanite tue-mouches¹² ». L'identification du soma à l'amanite ouvre à Wasson des perspectives vertigineuses, qui le conduisent à considérer le champignon comme étant l'origine du phénomène religieux lui-même. Décryptant le récit biblique à l'aune de ses thèses, il voit dans « l'arbre



Carsten Höller, *Doppelgänger*, 2010, courtesy Air de Paris, Paris / Esther Schipper, Berlin, © photo Tony Isaaks © VG Bild-Kunst, Bonn 2010

de la connaissance » de la Genèse le bouleau sacré sibérien, et dans le « fruit défendu » l'amanite qui pousse à son pied. Wasson traque les traces de son usage dans les récits des fêtes aztèques consignés par Bernardino de Sahagún dans le *Codex de Florence* (rédigé de 1547 à 1569) : « La première chose à être mangée lors des fêtes sont de petits champignons noirs qu'ils appellent *nanacal* et qui les mettent dans un état d'ébriété, d'hallucination et même de luxure. [...] Quand l'ébriété des champignons se dissipait, ils se racontaient les visions qu'ils avaient eues. » Il en trouve la mémoire dans les pratiques chamaniques des Itelmens du Kamtchatka, dans les contes populaires, les récits de Lewis Carroll. Le souvenir du soma

des anciens Aryens va jusqu'à prendre la forme des champignons en meringue posés sur nos bûches de Noël, témoignant, une fois de plus, de l'extraordinaire génie syncrétique du christianisme...

Mages et voyants

Bien avant les années 1920 et la création du Bauhaus, la Renaissance a cultivé le rêve d'un accord de l'art et de la science. La beauté des corps peints ou sculptés de Michel-Ange et de Léonard de Vinci était redevable d'une science anatomique que l'artiste partageait avec le savant; le peintre savait être mécanicien, le sculpteur architecte. Cette harmonie s'est dissipée alors que triomphait la Raison, que se vulgarisait

pages suivantes : Carsten Höller, *Giant Triple Mushrooms*, 2010, acier, polystyrène expansé, mousse polyuréthane, peinture et résine de polyester, peinture acrylique, enduit de surface, PVC, dimensions variables, vue de l'exposition « Experience », New York, New Museum, 2011, courtesy New Museum, New York © photo Benoit Pailley



une science qui discréditait la prétention de l'art au savoir objectif. La propagation des idées des Lumières a provoqué l'avènement d'un romantisme, d'une conception extatique de l'art¹³ dont se réclamait une génération d'artistes puisant leur inspiration dans les gouffres de l'irrationnel. William Blake, Caspar David Friedrich, Johann Heinrich Füssli, Francisco de Goya, Théodore Géricault, Edgar Poe... ont exploré les méandres du rêve, les états de conscience altérés, les mondes obscurs que refoulait l'éclat de la souveraine raison. À Guernesey, Victor Hugo interrogeait les esprits qui animaient les tables tournantes, Charles Baudelaire, après lui, a traqué l'ivresse de l'ancienne secte des Hashāshīns.

Comme si «chaman» et «ingénieur» ne cessaient de former le visage bifrons de l'artiste moderne, les années 1920, durant lesquelles le Bauhaus célèbre «l'unité de l'art et de la technique», voient l'apparition d'un surréalisme qui se fixe comme programme d'explorer les labyrinthes de l'inconscient. Avant même la création officielle du mouvement en 1924, les futurs membres du groupe se livrent, autour d'André Breton, à des expériences inspirées des pratiques divinatoire. «Il y a une quinzaine de jours, [...] René Crevel nous entretint d'un commencement d'initiation "spirite" dont il était redevable à une dame D... Cette personne, ayant distingué en lui des qualités médiumniques particulières, lui avait enseigné le moyen de les développer et c'est ainsi que, dans les conditions requises pour la production de ce genre de phénomènes (obscurité et silence de la pièce, "chaîne" des mains autour de la table), il nous apprit qu'il parvenait rapidement à s'endormir et à proférer des paroles s'organisant en discours plus ou moins cohérent auquel venaient mettre fin en temps voulu les passes du réveil¹⁴.»

L'intérêt du surréalisme pour les savoirs ésotériques, pour les états de conscience modifiés, lui vaudra d'être suspecté d'obscurantisme, d'être attaché aux formes d'un idéalisme fratel (un argument qui sera le fondement de la critique formulée par la dissidence menée par Georges Bataille). Pourtant, dès «Entrée des médiums», publié en 1922 dans les pages de la revue *Littérature*, Breton avait précisé quel usage tactique, plus poétique que spirite, il entendait faire des «tables tournantes»: «Il va sans dire qu'à aucun moment, du jour où nous avons consenti à nous

prêter à ces expériences, nous n'avons adopté le point de vue spirite. En ce qui me concerne, je me refuse formellement à admettre qu'une communication quelconque existe entre les vivants et les morts¹⁵.» André Breton, comme Louis Aragon et Max Ernst, sont tous d'anciens étudiants de la faculté de médecine. Ils s'approprient des méthodes, des protocoles (ceux de l'«association libre») mis en œuvre par Sigmund Freud et l'école neurologique française (notamment Jean-Martin Charcot). Leurs visées ne sont pas ésotériques, mais exclusivement poétiques. Cette «méthode» paradoxale, propre à la création moderne, qui use des stratégies de la quête métaphysique en ignorant ses fins, a été lumineusement analysée par Octavio Paz dans son étude consacrée à l'œuvre de Marcel Duchamp. Le poète fait de l'œuvre moderne, dont le *Grand Verre* (1915-1923) lui apparaît comme le paradigme, une exploration infinie de moyens, de formes et d'énergies émancipés de toutes perspectives transcendantes. «La divinité en l'honneur de qui Duchamp a élevé ce monument ambigu n'est ni la Mariée, ni la Vierge, ni le Dieu des chrétiens, mais un être invisible et qui peut-être n'existe pas: l'"Idée"», écrit Paz, avant de préciser: «Notre unique idée, dans le vrai sens de ce mot, est la Critique¹⁶.» Cette «critique», à laquelle se voue la création moderne, n'est qu'un des noms possibles de la poésie elle-même.

Les ambiguïtés, les contradictions d'un surréalisme divisé entre ses visées profanes et ses méthodes empruntées aux traditions ésotériques ont été mises en lumière par Walter Benjamin, qui assignait au mouvement fondé par André Breton le projet impossible de «procurer à la révolution les forces de l'ivresse», soit, en d'autres termes, d'associer au matérialisme intransigeant des idéologues communistes les vertiges du désir et de l'inconscient.

Cette rationalité paradoxale du surréalisme a été identifiée par Jean-Marie Le Clézio, considérant la quête d'Antonin Artaud, parti chercher auprès des chamans mexicains la «révélation d'une poésie à l'état pur; d'une création en dehors du langage: création pure, pareille, dit-il, à une "ébullition"¹⁷». Artaud avait entrepris en 1936 un voyage au Mexique qui l'avait conduit dans la Sierra Tarahumara, où il avait été initié au rite du peyotl. Loin de voir dans ces rituels la



Henri Michaux, *Dessin mescalinién*, 1958, encre de Chine sur papier, 31,4 x 24,1, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN



Henri Michaux, *Dessin mescalinién* [1958-1959], crayon de couleur sur papier, 40,3 x 30, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN

survivance de religions primitives, Artaud avait inscrit ces pratiques dans le ciel idéalement décapité de l'homme moderne: «Les Tarahumaras sont obsédés de philosophie; et ils en sont obsédés jusqu'à une sorte d'envoûtement physiologique; il n'y a pas chez eux de geste perdu, de geste qui n'ait un sens de philosophie directe. Les Tarahumaras deviennent philosophes, absolument comme un petit enfant devient grand et se fait homme; ils sont philosophes en naissant¹⁸.»

Une vingtaine d'années après le voyage d'Antonin Artaud au Mexique, c'est Henri Michaux qui explore les voies d'une poésie pure en recourant à l'usage des psychotropes. Au-delà du persiflage, la formule d'Emil Cioran taxant celui-ci d'«ermite qui connaît l'heure des trains» rend compte du mixte d'irrationalité et de précision qui caractérise le poète moderne. Au début de l'année 1955, Michaux entreprend une série d'expériences avec la mescaline, un alcaloïde extrait du cactus mexicain, le peyotl. (Il expérimentera éga-

lement aux mêmes fins le LSD et la psilocybine). Au préalable, le poète accumule une documentation sur le sujet, lit les ouvrages scientifiques (Alexandre Rouhier, *La plante qui fait les yeux émerveillés. Le Peyotl*), des récits littéraires (*Confession d'un mangeur d'opium anglais* de Thomas de Quincey, *Les Portes de la perception* d'Aldous Huxley, *D'un voyage au pays des Tarahumaras* d'Antonin Artaud). Chacune de ces séances est menée sous le contrôle du Dr Ariaguerra, psychiatre renommé, qui calcule avec précision les doses ingérées. Michaux note et dessine les impressions, les images que lui inspire la drogue¹⁹. Comme les surréalistes, comme Artaud, Michaux dénie à ces expériences tout caractère ésotérique: «Les drogues nous ennuient avec leur paradis. Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir. Nous ne sommes pas un siècle à paradis²⁰.» La mescaline et autres drogues auxquelles il recourt ne font qu'intensifier l'action d'une poésie qui, à l'opposé de la science, qui isole



Joseph Beuys, action *Titus/iphigénie*, Festival du théâtre Experimenta 3, Theater am Turm, Francfort-sur-le-Main, 29 et 30 mai 1969, photo Abisag Tullmann

et sépare, tend à établir liens et correspondances : « Partage à l'infini. Tout, Interconnecté; tout et tous, échangeurs, ensemble²¹. » Dans cette « interaction », cette incorporation du monde, réside une des spécificités de l'art que Maurice Merleau-Ponty opposait à une « pensée de science » en laquelle il voyait une « pensée de survol, pensée de l'objet en général²². Au cœur de ses vertiges psychotropiques, c'est à nouveau la poésie elle-même dont Michaux entend la voix : « J'entendais le poème admirable, le poème grandiose / le poème interminable / le poème aux vers idéalement beaux sans rimes, sans musique, sans mots, qui sans cesse scande l'Univers²³. »

Le retour des « champignons sacrés »

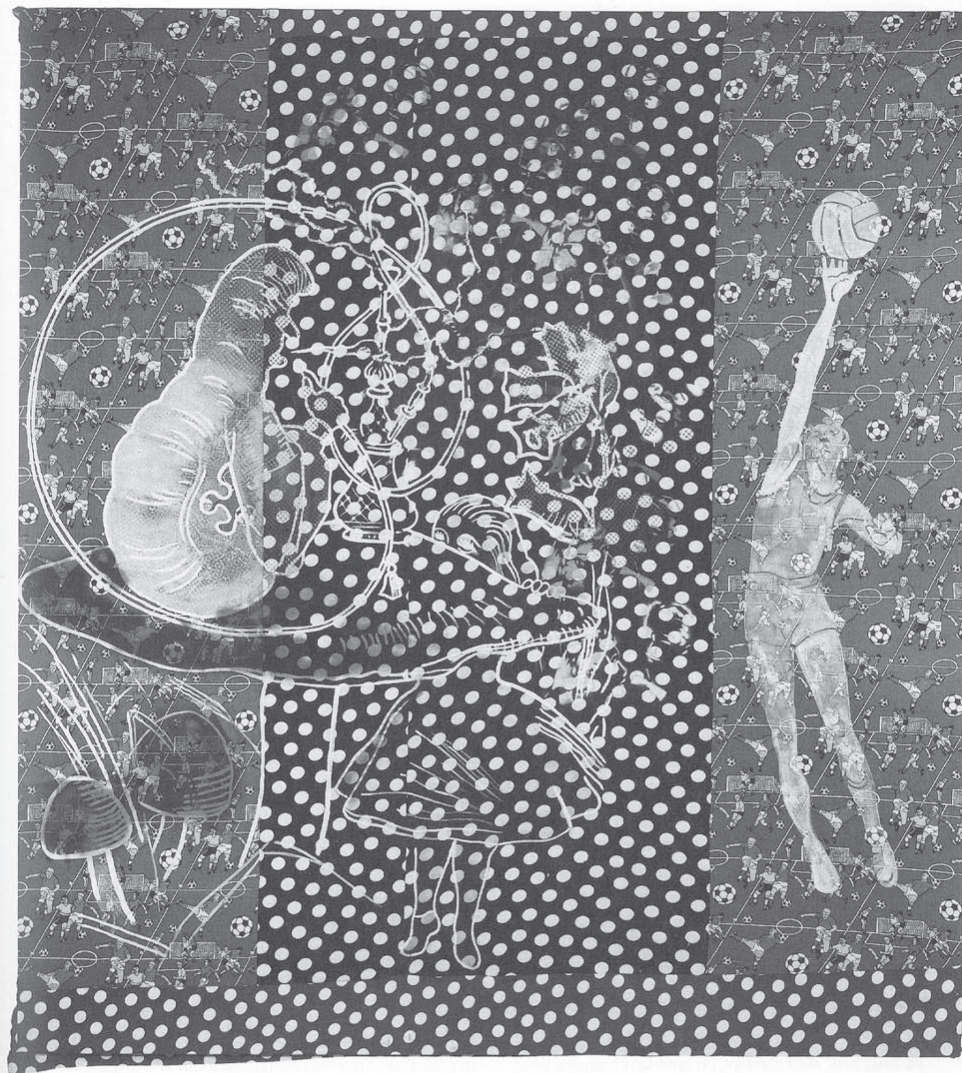
En 1954, les champignons font un retour spectaculaire sur la scène de l'art contemporain. Le compositeur John Cage décide de leur consacrer les cours qu'il est invité à donner à la New School for Social Research de New York. Interrogé sur sa passion mycologique, Cage répond spontanément qu'elle ne tient qu'au hasard de la lexicographie, qui fait de *Mushroom* l'antécédent immédiat de *Music* dans les dictionnaires d'anglais. Les champignons sont pour lui l'allégorie même du hasard, en lequel, après Duchamp, il voit un agent essentiel de la création.

« Les champignons [...] poussent au hasard, défiant l'intelligence qui classe. Il [le musicien] les collecte comme il compose, sans réfléchir, avec une grande délectation²⁴. » La mycologie, à laquelle Cage se voue – au point d'en fonder la société new-yorkaise –, lui apparaît comme cette science paradoxale, capable de déjouer toute velléité de savoir objectif : « Il est inutile de prétendre connaître les champignons... Ils échappent à votre érudition²⁵. » Sa connaissance en la matière est néanmoins telle qu'en 1958, en Italie, elle lui permet de gagner cinq millions de lires (six mille dollars) en participant à un jeu télévisuel²⁶. L'intérêt de Cage pour les champignons est plus poétique et philosophique que « chamanique » : « Lorsque je mentionne mon intérêt pour les champignons, la plupart des gens me demandent immédiatement si j'ai eu des visions [...]. Les visions dont j'entends parler ne m'intéressent pas. Dick Higgins a dit qu'il a mangé une petite [amanite] muscaria et que cela lui a fait voir des lapins²⁷. »

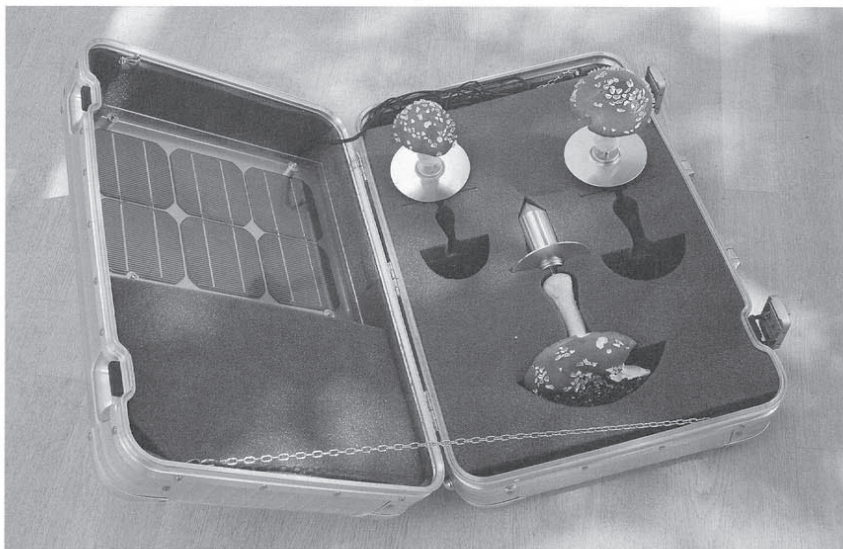
Aux champignons sans chaman de Cage fait face, dans les années 1950, le chamanisme sans champignons de Joseph Beuys. Si l'artiste allemand arbore le manteau des chamans sibériens (ceux-là mêmes qui sont censés lui avoir redonné la vie après que son avion de chasse s'était écrasé sur les plaines d'Eurasie), si son œuvre se peuplent d'un lapin (à l'occasion de son « action » *Comment expliquer la peinture à un lièvre mort* [*Wie man dem toten hasen die Bilder erklären*]) et d'un coyote (*I like America and America likes me*), jamais il ne se réfère à l'usage des « champignons sacrés ». À l'académie de Düsseldorf, les élèves de Beuys, contemporains des hippies, lecteurs de Aldous Huxley (*Les Portes de la perception*, 1954) et de Timothy Leary (*The Psilocybin Project*, 1963), ajoutent au chamanisme de Beuys sa composante hallucinogène. Dans son exposition « Mu Nieltnam Netorruprup²⁸ », Sigmar Polke montre une série de photographies d'amanites tue-mouches.

Carsten Höller et les états de conscience modifiés

En souvenir de ses études de biologie, Carsten Höller conçoit, avec Rosemarie Trockel, pour la Documenta X (1997), *A House for Pigs and People*, une installation qui invite les visiteurs à contempler (à étudier?), depuis un amphithéâtre, la vie d'une



Sigmar Polke, *Alice au pays des merveilles*, 1971, technique mixte sur toile, 300 x 290, Düsseldorf, Collection Raschdorf



Carsten Höller, *Mushroom Suitcase*, 2008, 3 amanites (polyuréthane, peinture rouge acrylique, miroirs), valise en aluminium, plastique expansé, panneaux solaires, moteur électrique, support en aluminium, câbles, 39 x 55 x 38, édition 1/2, courtesy Air de Paris, Paris et Esther Schipper, Berlin, © photo Marianne Obst

famille de cochons. Contredisant cette objectivité méthodologique, ses premières œuvres, du début des années 1980, le placent résolument du côté du « mal » bataillien. Ne gardant de la science qu'une passion pour l'expérimentation, c'est Mozart – l'enfance et son lot de vertus indéfectiblement positives – qu'il se propose d'assassiner ! Dans un monde sur lequel déferle le tsunami de la bien-pensance, Carsten Höller multiplie les « pièges pour enfants » (*Mon petit chou*, 1991), les bonbons empoisonnés (*Jenny Happy*, 1993), les balançoires au bord du toit d'un immeuble de grande hauteur (*Dur dur d'être un bébé*, 1992), les sucreries placées aux abords d'un câble électrique branché (220 volts). Cette fureur infanticide culmine en 1993 avec *Pest Control*, un land rover équipé pour la chasse aux tout-petits.

Passé cet épisode de négativité pure, Carsten Höller se mue en phénoménologue de l'œuvre d'art, expérimentant ses pouvoirs de déstabilisation, de sabotage du réel. L'ancien entomologiste devient le savant fou qui teste dans les galeries d'art les effets

des œuvres sur le cobaye humain. En 1993, il met de la phényléthylamine (PEA, un liquide aphrodisiaque) à la disposition des visiteurs de son exposition. Un an plus tard, il interprète (dans *Phi Phenomenon*) les découvertes de Max Wertheimer, un *Gestalt* psychologue, qui, en 1912, a découvert le « phénomène Phi », démontrant que la perception ne se fait pas en temps réel mais de façon différée. Exhumant des archives scientifiques les recherches visant à remettre en cause nos idées, nos perceptions du réel, Höller crée en 1994 *Upside Down Goggles*. Ces lunettes à effet miroir s'inspirent des recherches de George M. Stratton, qui avait expérimenté un type de vision ignorant l'inversion de l'image sur le fond du cristallin. L'œuvre connaît un écho en 2004 avec *Hotel Room (to Be Inverted)*, qui permet aux porteurs de lunettes inversées de les expérimenter pendant les huit jours que préconisaient les expériences de Stratton²⁹, puis *Light Wall* (2000), un mur d'ampoules qui, s'éclairant selon une fréquence de 7,8 Hz, produit des hallucinations (les ondes du cerveau se synchroni-

sant avec l'éclairage des ampoules). Cette « physique amusante », destinée à élargir, à modifier, le champ de la conscience, conduit Höller à arpenter les sous-bois où s'épanouit l'*amanita muscaria*.

C'est en 1995 que l'amanite tue-mouches fait son apparition dans son œuvre. Cinq ans plus tard, elle surgit à nouveau, d'une valise cette fois, animée d'un fantastique mouvement giratoire (*Small Mushroom Suitcase*, 2000). Cette giration est celle que donne Carsten Höller aux neuf champignons géants qu'il suspend au plafond de son installation *Upside Down Mushroom Room*. Lecteur assidu des ouvrages de R. G. Wasson, Höller affiche sa curiosité pour les psychotropes. Celle-ci le conduit, en 1998, à rendre hommage à Albert Hofmann, le chimiste suisse qui le premier, en 1958, a synthétisé la psilocybine (il synthétisera également le LSD). À Londres, un an plus tard, Höller présente *Drugs*, une série de films documentaires sur les psychotropes et leurs effets (documentaires de Britta Wandaogo, Thomas Schmidt, Erin McKim, Öyvind Fahlström *LSD Saga*, Marcel Odenbach, un documentaire de la BBC sur l'usage du LSD, où l'on voit Rodney Graham, sous Halcion, déambuler la nuit dans Vancouver). En marge de cette enquête sur les drogues, il « bricole » une série d'appareils visant à provoquer des états de conscience parallèles. *Aquarium* (1996) place ses visiteurs sur le dos, la tête dans un aquarium ; *Flying Machine* (1996) les invite à défier les lois de la pesanteur (la maquette en verre de la ville volante imaginée par Gueorgui Kroutikov en 1928 est une autre manifestation de l'intérêt de Höller pour les figures du vol, une des constantes du récit de l'expérience des chamans lors de leurs états de transe). En 2000, *Maison Ronquières. The Laboratory of Doubt* voit apparaître le toboggan : un appareil presque idéal pour déstabiliser nos repères spaciaux et temporels. « Lorsque les gens descendent un toboggan, ils pous-

sent souvent des cris de pure joie », constate Höller, ravi de voir se conjuguer dans les mouvements erratiques du toboggan plaisir pur et émancipation des lois de l'attraction universelle ; un jeu capable de faire remonter dans leur arbre les pommes de Newton !

Le projet global de réinvention du monde et de ses lois auquel semble s'atteler Carsten Höller se condense, en 1999, dans le projet du *Laboratory of Doubt*, un break Mercedes équipé de haut-parleurs qui diffusent des slogans invitant à une suspicion généralisée. Le studio de Höller, les espaces d'exposition qu'il investit ponctuellement, sont les extensions naturelles de son « laboratoire du doute ». La science en est un auxiliaire zélé. Une science toutefois réinventée, qui brouille les frontières entre le monde concret, positif, de l'ingénieur, et celui, mouvant, halluciné, du chaman.

Le tournant du XIX^e siècle avait vu, lui aussi, vaciller les bases du monde ancien. Nikolaï Lobatchevski et Bernhard Riemann dans le champ des mathématiques, Albert Einstein dans celui de la physique, avaient ouvert des horizons nouveaux, faits d'espaces aux dimensions multiples, d'interactions inouïes entre l'espace et le temps. Avec les moyens dérisoires des inventeurs du concours Lépine, Marcel Duchamp s'était plu à illustrer les métamorphoses de ce monde que la relativité générale transformait en une guimauve informe. Son *Grand verre* ouvrait à la quatrième dimension, ses *Stoppages-étalon* rendaient compte de « l'élasticité » du monde nouveau. La « physique amusante » de Duchamp annonce celle de Carsten Höller. Depuis Albert Einstein et Henri Poincaré, entre mathématiques fractales et théorie du chaos, le monde guimauve n'a cessé de se « vriller » encore davantage. Au banquet des astrophysiciens discutant des trous noirs et de l'antimatière, ingénieurs et chamans partagent un festin de champignons sacrés.



Carsten Höller, *Giant Triple Mushroom Amanita muscaria / Helvella crispa / Boletus badius*, 2010, acier, polystyrène expansé, mousse polyuréthane, peinture et résine de polyester, peinture acrylique, enduit de surfacage, PVC, h : 300 cm, Ø : 300 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN / photo Georges Megerditchian

Notes

Cet essai a été rédigé à l'occasion de l'acquisition en 2011 de l'œuvre de Carsten Höller, *Giant Triple Mushroom Amanita muscaria / Helvella crispa / Boletus badius*, 2010, de la série *Giant Triple Mushroom*, acier, polystyrène expansé, mousse polyuréthane, peinture et résine de polyester, peinture acrylique, enduit de surfacage, PVC, h : 300 cm, Ø : 300 cm, produit par The Monaco Project for the Arts, Monaco, don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne, 2011, AM 2011-106.

- Oskar Schlemmer, «The Staatliche Bauhaus in Weimar». Manifesto from the publicity pamphlet «The First Bauhaus Exhibition in Weimar, July to September 1923», repris dans Hans M. Winkler, *The Bauhaus: Weimar - Dessau - Berlin - Chicago*, Cambridge (Mass.) / Londres, The MIT Press, 1969, p. 65; cité par Leah Dickerman, «Bauhaus Fundaments», *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modern Modernity*, cat. d'expo, New York, The Museum of Modern Art, 2010, p. 19.
- L. Dickerman, «Bauhaus Fundaments», art. cité, p. 19.
- John McCracken, interview citée par Howard N. Fox dans «Images de la création en Californie du Sud», dans Catherine Grenier (dir.), *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 35.
- Ibid.*
- Rosalind Krauss, «Overcoming the Limits of Matter», *Studies in Modern Art 1, American Art of the Sixties*, New York, Museum of Modern Art, 1991, p. 131, 133.

- Robert Gordon Wasson, *Le Champignon divin de l'immortalité*, suivi de *Qu'était le soma des Aryens?*, trad. de l'anglais par V. Bardet, Paris, L'Esprit frappeur, 2000, p. 43.
- Cf. «Mythologie et rituel» dans Claude Lévi-Strauss, *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, vol. 10, n° 1, 1970, p. 5-16; *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 263-279; rééd. Paris, Pocket, 2003, p. 263.
- Ibid.*
- R. G. Wasson, *Le Champignon divin de l'immortalité*, op. cit., p. 5-7.
- Cité dans C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, op. cit., p. 271.
- Ibid.*, p. 267.
- Ibid.*, p. 266.
- Celle que défend Schopenhauer, que Nietzsche reprendra à son compte en faisant l'apologie du «dionysiaque».
- André Breton, «Entrée des médiums», *Littérature*, nouvelle série, n° 6, 1^{er} novembre 1922, p. 3.
- Ibid.*
- Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou le château de la pureté*, Genève, Éditions Claude Givaudan, 1967, p. 77.
- Jean-Marie Le Clézio, *Le Rêve mexicain ou la Pensée interrompue*, Paris, Gallimard, «NRF/Essais», 1988, p. 204.
- Propos d'Antonin Artaud, *Le National*, 5 juillet 1936, cité dans *ibid.*, p. 202.
- Deux ouvrages relatent ses expériences : *Misérable miracle. La mescaline* (1956) et *Connaissance par les gouffres* (1961).
- Henri Michaux cité par Jean-Michel Maulpoix, dans *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire*, cat. d'expo,

- Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999, p. 147.
- «Addenda 1», dans *Misérable miracle, Œuvres complètes* (O. C.), édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2001, p. 147.
 - Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, «Essais», 1964, p. 12.
 - H. Michaux, *L'Infini turbulent* (1957), O. C., t. II, op. cit., p. 859-860.
 - John Cage, *Music Lover's Field Companion*, 1954.
 - John Cage, *For the Birds: John Cage in conversation with Daniel Charles*, Londres, Marion Boyards, 1981. Version française : *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976, p. 110.
 - Une somme qu'il investit dans l'achat d'un piano Steinway et d'un autobus Volkswagen, qu'il offre à la compagnie de Merce Cunningham.
 - John Cage, *A Year from Monday: new lectures and writings*, Lebanon (New Hampshire), University Press of New England, 1967, p. 140.
 - Exposition présentée à la Kunsthalle zu Kiel und Schleswig-Holsteinischer Kunstverein du 13 avril au 9 juillet 1975.
 - Ces expériences, appuyées sur des recherches scientifiques, connaîtront d'autres épisodes, avec *Dot Film*, de 1998, inspiré des recherches du psychophysicien suédois Gunnar Johansson, qui démontre la dissolution de la forme sous l'effet du mouvement (les points sont les images de vingt-quatre couples de danseurs en mouvement).

Didier Ottinger est directeur adjoint, chargé de la programmation au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. À l'initiative de nombreuses expositions monographiques ou thématiques en France et à l'étranger, récemment «Le Futurisme à Paris» (2008-2009) «Dreamlands» (2010) au Centre Pompidou, et «Le Surréalisme en 2011» (exposition présentée à Tokyo puis à Brisbane), il prépare actuellement «Edward Hopper», présentée au Grand Palais à Paris en 2012, et «Le Surréalisme en 3D. La Sculpture au défi», programmée au Centre Pompidou et au Hirshhorn Museum of Sculpture Garden de Washington en 2013 et 2014.