



Béatrice Bouvier, Anne-Marie Châtelet, Sabine du Crest, François Fossier, Anne Georgeon-Liskenne, Itzhak Goldberg, Jean-Claude Golvin, Hélène Jannière, Jean-Michel Leniaud, Anne Péan et Pierre Rouillard

## Actes du V<sup>e</sup> congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art Bordeaux, 21-24 octobre 1999

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

---

# Installation en marche

Itzhak Goldberg

---

DOI : 10.4000/books.inha.2480

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Bordeaux

Année d'édition : 1999

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902585



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 24 octobre 1999

### Référence électronique

GOLDBERG, Itzhak. *Installation en marche* In : *Actes du V<sup>e</sup> congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art : Bordeaux, 21-24 octobre 1999* [en ligne]. Bordeaux : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 1999 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/2480>>. ISBN : 9782917902585. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.2480>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

---

# Installation en marche

Itzhak Goldberg

---

- 1 *Installation en marche* est un titre proche de l'oxymore. La définition donnée par le dictionnaire du verbe installer - « aménager un espace, le plus souvent celui d'habitat, en général pour une période longue » - s'accorde mal avec l'idée de mobilité, du mouvement. Et pourtant, la durée est une composante constitutive de cette forme artistique « inventée » par le XX<sup>e</sup> siècle. Rares, en effet, sont les installations qui s'enracinent dans un musée, une galerie ou un lieu équivalent. Leur taille, leur façon encombrante d'envahir l'espace font que, hormis certaines œuvres historiques, elles se plient aux lois du marché et ne restent exposées qu'un temps limité et déterminé d'avance.
- 2 Les contraintes qu'impose le milieu environnant aux installations dans la nature, sont d'ordre différent. Leur durée n'est pas restreinte par une décision arbitraire mais plutôt par ce que l'on nomme entropie. Ici, les œuvres ne sont pas démontées mais, soumises aux avaries du temps, à l'érosion, au processus de la décomposition, parfois délibérément anticipé par l'artiste, elles s'effacent progressivement. Les différents changements, plus ou moins maîtrisés, font que ces travaux, parfois de taille monumentale, peuvent être réduits à un vestige, à une trace, ou disparaître complètement, sauvés *in extremis* de l'oubli par la photographie.
- 3 Toutefois, les installations que j'ai choisi de traiter ici sont celles qui se mettent réellement en marche ou évoquent, d'une façon ou autre, la situation de différents « êtres nomades », des SDF aux déportés, tous ceux qui se voient dans l'obligation de quitter leur lieu et entrer dans une spirale interminable, souvent tragique.
- 4 Dans ce parcours, centré autour de destins sociaux et politiques, je n'évoquerai pas les installations « constitutivement » mobiles, sortes de musées personnels portatifs. Pour mémoire, on pourra rappeler le fameux exemple de Duchamp, qui se fait la malle en 1938, inventant sa *Boîte en valise* où, sous une forme miniaturisée, on trouve les répliques des ses principales œuvres. Dix années plus tôt, Calder avait rempli deux valises de figurines en fil de fer - acrobates, trapézistes, jongleurs, dresseurs ou animaux de la ménagerie - pour endosser le rôle de représentant du plus petit cirque ambulante au monde.

- 5 Les travaux examinés ici illustrent des situations où la migration n'est pas un choix mais est imposée par des événements d'ordre économique ou politique. Leur cadre est souvent une zone géographique très vaste, celui d'un pays ou même d'un continent. Avec ces œuvres, les « sujets » se déplacent sur un échiquier géant et deviennent synonymes d'errance perpétuelle. L'invention d'une forme artistique qui se tient prête à plier bagage et se poser un peu partout s'explique peut-être par la violence d'un siècle marqué par d'exodes de masse.
- 6 Le cas emblématique est celui du *Merzbau* de Schwitters. Son œuvre est le reflet d'un pays déchiré par la guerre, où le « bricolage » apparaît comme la seule réponse à l'instabilité politique et sociale. « Comme le pays était en ruines, écrit l'artiste, par économie, je pris ce qui me tombait sous la main. On peut aussi créer avec des ordures et c'est ce que je fis, en les collant et en les clouant ensemble ». Mais, le départ précipité de Schwitters d'Allemagne, suite à la montée du nazisme fait que cette œuvre inachevée se transforme en alter ego du destin même d'artiste. L'histoire tragique de l'Europe se confond ainsi avec son autobiographie.
- 7 C'est en 1923 que l'artiste dada aborde l'œuvre qui va désormais être le centre de ses préoccupations. Le *Merzbau* va transgresser les frontières entre les genres, échapper à toute définition artistique. Dans sa maison de Hanovre, il édifie une envahissante construction qui s'alimente des débris recueillis au cours de promenades. Au fur et à mesure de sa croissance, ce collage universel prend de plus en plus les allures d'une architecture fantastique, en constante métamorphose.
- 8 Comme dans toute œuvre romantique, le principe de composition est avant tout organique. Le *Merzbau*, ce Frankenstein architectural, ne cesse de croître, ne sera jamais achevé, comme s'il échappait à toute prise. Au delà du problème artistique de l'inachèvement, peut-il en être autrement quand les liens avec le réel sont discrédités, quand les certitudes s'effacent, quand la « réalité » se décompose ? Cette archéologie du présent, composée de fragments hétéroclites, est à l'image, sans en être l'image, d'une réalité en désagrégation.
- 9 Schwitters découpera les plafonds de la maison familiale pour permettre au *Merzbau* de passer d'un étage à l'autre... La famille de l'artiste, elle, devra déjà vagabonder au gré des différentes ramifications de cette création tentaculaire, haute de trois étages, et occupant la surface de quatre pièces.
- 10 Le *Merzbau* devient la réponse la plus éloquente aux accusations de Dada quant à la réticence de Schwitters à s'engager politiquement, à son caractère soit-disant petit-bourgeois. « Ce que nous préparons, déclare l'artiste, est une œuvre d'art total qui se propulse largement au-dessus de toutes les affiches publicitaires. »
- 11 De fait, l'œuvre de Schwitters ne plaît pas au régime nazi. L'exposition « Art dégénéré », qui réunit et condamne les œuvres de la plupart des représentants de l'avant-garde allemande et européenne, annonce l'enterrement définitif de l'art moderne, dont les œuvres sont retirées des musées allemands ; quatre des *Merzbild* (tableaux-collages) sont ici présentées. Les opposants du régime deviennent soit des « exilés de l'intérieur », des étrangers chez eux, réduits à une pratique semi-clandestine, soit des fugitifs qui entament leurs pérégrinations à travers le continent. Le *Merzbau*, ce clone de l'artiste, devient en effet comme le sismographe de la situation géopolitique européenne. En s'identifiant au *Merzbau*, Schwitters est ici littéralement « habité par son œuvre ».

- 12 Ses pérégrinations en Allemagne, en Norvège et en Angleterre tracent, sur la carte de l'Europe, les zones qui restent à l'abri du régime nazi. En 1937, Schwitters, qui a consacré quatorze années à la construction du *Merzbau*, fuit Hanovre pour la Norvège. Il commence un nouveau *Merzbau*, qu'il doit interrompre au moment où le pays est à son tour envahi. C'est en Angleterre que Schwitters entreprendra la construction d'un troisième *Merzbau*, travail définitivement interrompu cette fois par la mort de l'artiste, en 1948.
- 13 L'Histoire, avec son ironie coutumière, se chargera de faire de cette tour de Babel du XXe siècle, un « chef-d'œuvre inconnu ». Le premier *Merzbau* est détruit en 1943, au cours du bombardement de Hanovre par les armées alliées. Le deuxième est réduit en cendres par un incendie provoqué accidentellement par des enfants, qui, sans hésitation, avaient élu cette étrange construction comme terrain de jeu... Le dernier *Merzbau*, qui est resté à un état embryonnaire, a trouvé sa place dans un musée en Angleterre.
- 14 Il ne reste du *Merzbau* que des photographies ou des reconstitutions, cette opération ambiguë et complexe qui fait revivre le détruit ou subsister l'éphémère.
- 15 Le parcours géopolitique de Schwitters est sans doute l'exemple le plus « accompli » d'une errance involontaire. D'autres artistes, sans heureusement subir le même sort, montrent une sensibilité particulière vis-à-vis de tous ceux que l'Histoire a mis sur les routes. Qui plus est, ce sont parfois les matériaux mêmes et les techniques employées avec les installations qui évoquent immédiatement les conditions fragiles, tragiques, de différents réfugiés du XXe siècle.
- 16 Ainsi, Shimon Attie, avec un cycle nommé *Écriture sur les murs* (1992-93), tente d'exhumer l'histoire de la population juive berlinoise, exterminée par l'Holocauste. L'artiste américain projette sur les parois des maisons de l'ancien quartier juif de Berlin, le Scheunenviertel, des photographies de scènes de rue prises avant-guerre. Chaque projection, qui se déroule uniquement le temps d'une ou deux soirées, accentue l'aspect éphémère de cette « excavation » de la mémoire. Ces images « de passage » semblent glisser sur les murs comme des fantômes étrangement paisibles, de retour sur le lieu du crime.
- 17 A Copenhague, neuf grandes boîtes lumineuses de 1m60 sur 1m80 furent immergées dans le canal Borsgraven, près du Parlement Danois (*Portraits de l'Exil*, 1995). Sur leur face visible, des visages de réfugiés juifs qui sont venus en 1943 pour rejoindre des bateaux de pêche en Suède mais aussi ceux des réfugiés d'aujourd'hui, venus de l'ex-Yougoslavie et d'ailleurs.
- 18 Avec ce « tissage » intemporel, Attie met en évidence que si la Shoah reste l'événement traumatisant du XXe siècle, son ampleur ne doit pas faire oublier d'autres génocides et tragédies ethniques.
- 19 Les *Trains* (1993) se réfèrent toutefois directement à ce drame-matrice de la souffrance. Dans la gare ferroviaire de Dresde, l'artiste projette sur les wagons et les rails des visages de personnes assassinées pendant l'Holocauste. Le titre de l'installation rappelle que les plus sombres pages de l'histoire du XXe siècle ne permettent plus de regarder ce moyen de transport comme l'illustration du progrès de la science ou comme la victoire de l'homme sur l'espace. Trains, wagons, locomotives sont désormais assimilés à un autre procédé, non moins scientifique, celui de la déportation.

- 20 Ainsi, au cœur de l'œuvre de Jean-Michel Frouin, jeune artiste français, on trouve un train ou plutôt une locomotive particulière. Immense, écrasante dans son immobilité, séduisante et effrayante à la fois. Avant de l'approcher on la voit d'abord à travers une petite fenêtre, percée dans la porte de l'atelier de l'artiste, 91, Quai de la gare. Situé dans les entrepôts d'une ancienne usine frigorifique, à deux pas de la gare d'Austerlitz, ce vaste espace plonge le spectateur dans un cauchemar glacial.
- 21 De fait, si l'on remarque immédiatement qu'il s'agit d'une machine ancienne, plus proche de celle conduite par Gabin que du TGV, on ne s'y trompe pas. Ce lieu de mémoire n'a rien de commun avec un quelconque écomusée.
- 22 Cette évidence est renforcée par le « décor » planté par l'artiste. Au long des murs, des toiles où figurent des paysages d'absence, teintés d'un bleu froid, sont comme un rappel lointain des scènes de *Nuit et Brouillard* de Resnais ou de *Shoah* de Lanzmann. Toutefois, *L'infini du paysage*, le titre donné par Frouin à ces tableaux, refuse de localiser précisément ce panorama sinistre, en le situant entre ailleurs et partout.
- 23 L'artiste a trouvé son engin en Pologne, dans un cimetière de locomotives - les TY 2 - qui furent fabriquées pendant la guerre dans tous les pays occupés, y compris la France, longtemps avant la création de l'Europe. 7000 machines de ce type seront mises au service des troupes allemandes, puis des camps de concentration et d'extermination pour y acheminer des millions des victimes, en majorité des juifs. Celle que l'on trouve ici faisait partie de ce programme industriel.
- 24 Si la vision de l'holocauste s'est condensée autour du wagon, qui incarne l'image atroce des déportés embarqués sur le chemin de la mort, la locomotive se situe à l'autre bout de la chaîne de la souffrance. Elle est, peut-on dire, le maillon actif de cette chaîne, qui l'a faite fonctionner. On se souvient de la précision passionnée et professionnelle avec laquelle les différents acteurs de la solution finale s'expriment devant le micro de Lanzmann. Des tableaux de Jean-Michel Frouin décrivent aussi sans pitié les mécanismes et les rouages de la locomotive (*Le Fonctionnement du tiroir*, 1991, *Le Piston et le tiroir*, 1991). Les dessins se dissolvent lentement mais les termes techniques, écrit en toutes lettres, dispersés sur la surface de la toile, résistent à tout effacement.
- 25 Pour autant, Jean-Michel Frouin ne sait pas et ne veut pas savoir si ladite locomotive a participé réellement au massacre programmé. Pour lui, il ne s'agit pas de faire un travail d'archiviste mais plutôt de montrer un engin meurtrier parmi d'autres. Son « objet », malgré sa taille imposante, n'est pas un monument, un « dépôt » définitif de mémoire, mais une oeuvre d'art qui pose à la société occidentale la question du partage des responsabilités, plus complexe et plus inextricable que l'on voudrait croire.
- 26 Faire venir la locomotive des terres polonaises à son atelier est devenu une priorité vitale pour l'artiste. Ce projet dément a demandé l'intervention de plusieurs pays. La locomotive parcourt plus de trois mille kilomètres avant d'être immobilisée.
- 27 De fait, autour de la locomotive, Frouin construit, touche par touche, un monde fatal, un lieu entre la mémoire et l'oubli. Ainsi, avant le départ de l'engin, l'artiste a recouvert de peinture fluorescente les bandeaux de roues, des traces éphémères, visibles uniquement pour ceux qui ont assisté au dernier passage de ce vaisseau fantôme le long d'un chemin déjà connu. Frouin a refusé que l'on filme ou même photographie cette lumière aussi évanescence que la fumée qui montait des camps et disparaissait dans un ciel à peine moins bleu que les paysages peints par l'artiste.

- 28 Arrivés dans l'atelier du peintre avant la locomotive, ces paysages d'un Friedrich après la Shoah, rappellent la présence d'une réalité que même l'horreur absolue n'a pas gommée. Paysages en marge, visions de chemins qui menaient en-deçà de nulle part. Images d'une nature vidée de toute figure humaine et où d'étranges bottes de foin ressemblent aux miradors. Disparus les témoins qui pourtant ont travaillé dans ces champs, disparus les passants qui se sont arrêtés quand un de ces convois passait, disparus les gens qui ignoraient paisiblement la destination de ces trains. Mais, en réalité, ils n'ont pas disparu. Pour ceux enfermés dans les wagons, ils n'ont jamais existé, ils ne se sont jamais manifestés.
- 29 Sous une fine couche d'acrylique, on découvre les victimes. Sans être représentés, ils sont là, incrustés à jamais dans le support pictural, des toiles traversées par des bandes horizontales. Frouin travaille uniquement sur coutil de sommier, un signe muet qui crie.
- 30 Dans ce travail qui questionne la mémoire, l'artiste n'est pas dupe. Les paysages, de grands tableaux (150x150), sont systématiquement séparés par des réserves blanches, comme des espaces de silence. Toute idée d'une continuité imperturbable de la nature comme de l'histoire après Auschwitz n'est plus possible.
- 31 Sait-on encore que tout près d'ici, au 43 Quai de la Gare, existait un camp de travail, lieu de transit vers Drancy ? Chez Jean-Michel Frouin, qui le sait, l'esthétique va de pair avec l'éthique, l'artiste n'oublie pas d'être aussi citoyen.
- 32 Mais le train n'est l'unique moyen de suggérer la mobilité, le dépaysement définitif, le déracinement. A la dernière Biennale de Venise, Philip Rantzer, dans une oeuvre qui porte le titre ironique *Comment papa a rencontré maman 1999*, a choisi un autre moyen de locomotion afin d'illustrer l'errance imposée. Entassées sur un vélo, plusieurs maisons-maquettes, aux fenêtres éclairées d'une lumière douce, piégées dans un filet, évoquent tous ceux qui se voient obligés de se déplacer avec leur habitat sur le dos. De même, Andreas Slominski (*Sans Titre*, 1994) met en scène une image new-yorkaise récurrente, celle des *homeless*, des hommes sans domicile qui déambulent dans les rues avec des paquets en plastiques déposés dans des caddies ou sur un vélo.
- 33 C'est encore la même ironie cruelle qui se trouve au cœur de l'oeuvre de Lucy Ortea. L'artiste anglaise réalise en 1992 des *Vêtements Refuges*, habits pour les SDF, transformables en fonction des besoins de première nécessité (tente, sac de couchage...). En 1993, souhaitant recréer, lors de performances ou d'installations éphémères, de nouvelles conditions d'échanges, elle crée des *Vêtements Collectifs*, accueillant jusqu'à 16 personnes dans un même espace et les *Architectures Modulables* où, à partir de fragments vestimentaires disloqués, une ou plusieurs personnes reconstituent leur propre espace vital.
- 34 Dernières traces d'absence, les dépouilles ou les reliques vestimentaires sont à la base de l'oeuvre de l'artiste pour lequel le travail de la mémoire reste indispensable : Boltanski. Comme le dit l'artiste, ils sont à la fois l'objet et le souvenir de l'objet. Les plis forment une seconde peau, les tissus condensent et pétrifient la vie, en la rendant parfois encore plus présente qu'elle ne l'a jamais été, car l'aspect figé du vêtement surexpose la disparition de la vie. Mais surtout, la puissance de l'oeuvre est due au dépassement de l'aspect personnel, intime, au fait que les tas de vêtements n'appartiennent pas à une personne mais à un groupe, à une foule, et deviennent une représentation collective. Ces milliers de vieux habits dont chacun symbolise un corps

disparu forment un « paysage de souvenirs » ou un cimetière à ciel ouvert. Sans l'apparence trompeuse de l'énergie que lui communique l'homme, ils deviennent une simple matière, mais une matière qui reste anthropomorphique, comme des gisants qui auraient perdu tout leur volume.

- 35 Véritables reliques, ces dépouilles exercent une violence plus directe que les photographies sur le spectateur. De fait, là où les visages partiellement désincarnés de l'artiste s'enferment dans un silence retenu, les habits sont dans le débordement, dans la démesure, dans l'affirmation de leur matérialité. Le désordre de ces vêtements abandonnés au sol, leur souplesse qui garde les formes du corps disparu font leur puissance atroce.
- 36 Boltanski a beau dire qu'il refuse de se référer directement à la mémoire de l'Holocauste où même faire appel à Blanchot qui dit : peut être l'art exige-t-il de jouer avec la mort, peut être introduit-il un jeu, un peu de jeu là où il n'y a plus de recours ni maîtrise. Les souvenirs trop présents de la Shoah, font qu'ici la réalité ne laisse plus entrer la fiction et que l'éthique écrase l'esthétique. L'œuvre d'art se démarque difficilement de l'horreur initial et aveuglant. C'est probablement aussi sa force.
- 37 L'œuvre d'Erik Dietman (*Quelques mètres et centimètres de sparadrap*, 1962), n'est pas très bavarde non plus. Cette mini-installation n'est qu'une valise usée, « chiffonnée », posée sur un tabouret. Là où la *Boîte-valise* de Duchamp n'était qu'une tautologie artistique, celle de l'artiste hollandais exprime une détresse profonde avec peu de moyens, la détresse de ceux qui n'ont pas les moyens de l'exprimer. Dietman connaît-il le titre du recueil de poèmes de Mahmoud Darwich, le poète national palestinien : *Mon pays est une valise ?*
- 

## INDEX

**Index chronologique** : XX<sup>e</sup> siècle, époque contemporaine

**Index géographique** : Europe

**Mots-clés** : mobilité, vestige, migration, exode de masses, Merzbau, projections, trains, reliques vestimentaires, installations

## AUTEURS

### ITZHAK GOLDBERG

Itzhak Goldberg est Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Université de Paris X Nanterre.