

su-meï tse

“air conditioned”

SOUNDINGS

Deepak Ananth

La vieille mare :

Une grenouille saute dedans ;

Oh ! le bruit de l'eau. (1)

L'« exemption du sens » à quoi nous ont exercés les plaisirs du haïku savourés par Roland Barthes (« le sens n'y est qu'un flash, une griffure de lumière » [qui] « n'éclaire, ne révèle rien ; il est celui d'une photographie que l'on prendrait très soigneusement [...] en ayant oublié de charger l'appareil de sa pellicule (2)»), entre ici en opposition dialectique avec le règne du visuel, notre culture du divertissement à tout-va, fondée sur la réification de ce qui s'appelait naguère la « distraction » (notamment chez Walter Benjamin) et dont le maître mot actuel est le zapping. Il peut sembler arbitraire de suggérer une opposition entre ce qui est, finalement, un phénomène littéraire propre à une culture (japonaise) et une philosophie (zen), d'une part, et de l'autre, la pure surabondance d'images de la postmodernité. On voudrait pourtant retenir ici les occasions propices au surgissement, dans l'ensemble de l'univers mondialisé, à la fortuité du « haïku » - pris maintenant dans une acception qui déborde ses contours littéraires et géographiques particuliers pour recouvrir le champ des événements infinitésimaux -, ces occasions que saisissent, consciemment ou non, les plasticiens adeptes d'une interdisciplinarité où l'art contemporain a choisi de prendre ses aises depuis plusieurs dizaines d'années. « Il *advient* toujours quelque chose », pas seulement dans le pays que Barthes appelle Japon, mais aussi dans l'espace déterritorialisé et considérablement agrandi appelé art contemporain, qui pourrait paraître (momentanément) incongru, anachronique, illogique... tel "le jeune bicyclettiste qui porte au sommet de son bras levé un plateau de bols; ou la jeune fille qui s'incline d'un geste si profond, si ritualisé qu'il en perd toute servilité, devant les clients d'un grand magasin partis à l'assaut d'un escalier roulant, ou le joueur de Pachinko enfournant, propulsant et recevant ses billes, en trois gestes dont la coordination même est un dessin, ou le dandy qui, au café, fait sauter d'un coup rituel (sec et mâle) l'enveloppe plastique de la serviette chaude dont il s'essuiera les mains avant de boire son coca-cola" : "tous ces incidents, écrit Barthes, "sont la matière même du haïku" (3), comme peut l'être, par exemple, un ballet d'agents de la propreté en uniforme, brandissant leurs balais dans

l'immensité du désert ; ou la violoncelliste jouant au bord d'un précipice, minuscule silhouette face à la paroi d'un pic vertigineux ; ou, pour changer de registre sensoriel, l'invitation à enfiler un casque pour écouter le bruit... de l'absence de bruit, autant d'incidents, parmi d'autres, que le spectateur-auditeur va rencontrer au fil de l'installation conçue par Su-Mei Tse dans les salles de la Ca del Duca qui abrite le pavillon du Luxembourg à la Biennale de Venise.

Il suffit de s'arrêter ici et là, de s'attarder, d'accorder une attention plus soutenue à ce qui est donné à voir et à entendre au lieu de traverser simplement les espaces en question car on ne déambule plus dans les rues (de Tokyo ou d'ailleurs), on n'a jamais été de toute façon dans une situation de zapping – pour que l'effet de haïku initial se dilate, se répète, se prolonge, résonne et permette par là de discerner dans le fond sonore (comme aurait dit Matisse), parmi les sollicitations visuelles et auditives, le « bruissement » qui constitue, selon l'heureuse formule de Barthes, « une musique du sens (4) ». Bien sûr, la réflexion de Barthes porte sur le langage, mais comme il le précise lui-même, « cette recherche autour du bruissement, nous pouvons la mener nous-mêmes, et dans la vie, dans les aventures de la vie ; dans ce que la vie nous apporte d'une manière impromptue (5) ». Ou encore, pourrait-on ajouter, dans les impressions suscitées par certaines œuvres d'art contemporain, notamment la suite d'œuvres de Su-Mei Tse qui nous intéressent ici. De fait, avant même d'entrer dans le pavillon, le visiteur côtoie déjà le son, un bruissement, une rumeur légère où un élément musical semble se disputer les honneurs avec un clapotis rythmé (certes, le Grand Canal borde le palais qui héberge le pavillon, mais le murmure est aussi obscurément tellurique). En outre, les figures de rhétorique mêmes employées par Barthes dans ses considérations sur un phénomène auditif décrivent quasiment, par un fait du hasard, le registre *visuel* de l'une des installations en question : « [...] dans son état utopique, remarque Barthes, la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait [...] - et c'est là le difficile, sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref châtré. Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens ; le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage (6) ».

Ce mirage, accompagné d'un murmure, d'un bruissement, voilà précisément ce qu'un projecteur vidéo fait apparaître sur un grand écran dans l'œuvre intitulée *Les*

Balayeurs du désert. Un vaste désert panoramique une « Afrique » dans des tons de carte postale, ponctué de personnages portant les uniformes verts bien reconnaissables des agents de la propreté à Paris, d'abord au premier plan, puis dispersés, dont les dimensions se réduisent vers les côtés et vers le fond d'un paysage de dunes ondoyantes. Chacun s'applique à arranger le sable en petits tas avec son balai en plastique fluorescent, en s'interrompant de temps à autre pour promener son regard sur les alentours et sur ses compagnons d'armes pareillement occupés, avant de recommencer les mêmes gestes précis, alors que les monticules ainsi formés restent étrangement identiques, sans jamais grossir ni diminuer. Ces mouvements subtils s'accompagnent d'un bruit régulier, produit apparemment par les balais de plastique qui effleurent et creusent doucement l'infinité de sable, mais en fait enregistré sur l'asphalte et le bitume balayés au petit matin dans les rues de Paris par de vrais agents de la propreté une main-d'œuvre en grande partie immigrée, même si les « acteurs » de la vidéo ne sont pas vraiment typés. Dans l'esprit de Su-Mei Tse, les bruits des balais raclant les trottoirs sont liés à ses souvenirs d'étudiante à Paris. Leur valeur affective s'avère assez durable pour resurgir dans sa première exposition personnelle d'envergure, telle une madeleine de Proust aussi cosmopolite qu'il sied à cette artiste multilingue d'ascendance sino-britannique domiciliée au Luxembourg, qui s'exprime habituellement en allemand.

Évidemment, la scène est absurde : si l'on doit balayer le désert, pourquoi pas entreprendre de lessiver la mer, tant qu'on y est, la bizarrerie ou le mystère de l'opération appelant peut-être la comparaison avec un *kôan* bouddhique, ou disons, avec le paradoxe qui veut que « la mer ne se lave pas » et « le feu ne se brûle pas ». Cela mis à part, il y a quelque chose de manifestement obsessionnel dans les efforts consacrés à une tâche aussi contre-productive, même si ceux qui les accomplissent ne semblent pas particulièrement tourmentés ou tracassés, simplement soumis à une « finalité sans fin » comme le personnage qui suce des cailloux dans les passages de *Molloy* de Beckett intercalés avec l'analyse lumineusement désidéalisante des œuvres de Sol LeWitt proposée par Rosalind Krauss. (7)« Pour cette génération, ajoute Rosalind Krauss, en citant Donald Judd, Robert Morris et Robert Smithson, le mode d'expression est devenu l'air impassible, le regard fixe, le discours répétitif monocorde. Ou plus exactement, les corrélats de ces modes se sont investis dans l'univers de la sculpture. Ce fut une décennie extraordinaire, où les objets proliféraient en chaîne apparemment infinie et obsessionnelle, chacun répondant à l'autre, une chaîne où tout se liait à tout le reste, mais ne renvoyait jamais à rien ».(8)

Cette sorte de concaténation est précisément ce qui allait caractériser plus tard une forme d'intervention artistique, à ceci près que les liens y revêtent une orientation nettement spatiale, étant donné que la dispersion des éléments disparates qui composent souvent l'installation place le spectateur dans une situation d'errance, de divagation, de détour. Quant à la temporalité, la convention de la vidéo en boucle, par exemple, sans fin ni commencement, offre au spectateur entré n'importe quand la possibilité de continuer à regarder jusqu'au moment où l'image aperçue en premier revient à l'écran, le déjà-vu servant de signal de départ vers ce qui l'attend un peu plus loin, et ainsi de suite. On pourrait évoquer à nouveau la « chaîne apparemment infinie et obsessionnelle » dans la proto-postmodernité de Sol LeWitt et ses pairs, mais il faudrait tenir compte aussi des observations de Fredric Jameson sur la rupture postmoderne de la chaîne signifiante, qui a pour corollaires une « schizophrénie sous la forme de décombres de signifiants distincts et séparés », et une temporalité vécue comme « une suite de purs présents isolés dans le temps (9) ». Entre autres exemples de ce mode schizophrène (l'épithète étant entendue comme une « description plutôt qu'un diagnostic »), Jameson cite l'écoute de « la musique de John Cage, où un paquet de sons naturels [...] est suivi d'un silence si intolérable que l'on ne peut imaginer l'arrivée d'aucun autre accord sonore, ni se rappeler assez bien le précédent pour faire un lien entre les deux quand le suivant arrive effectivement (10) ». (Cet exemple, intéresserait certainement Su-Mei Tse, étant donné qu'elle a longtemps étudié le violoncelle avant d'entrer dans une école d'art, que ses parents sont tous deux des musiciens professionnels, et que la musique et le silence occupent une place déterminante dans son art).

De fait, la musique est le thème visible de l'œuvre intitulée *Écho*, une vidéo projetée en grand format dans l'espace attenant aux *Balayeurs du désert*. Là, on change de décor pour découvrir une montagne et un pré bucoliques, toile de fond alpestre imposante pour un personnage minuscule, l'artiste elle-même, jouant du violoncelle. La musique qui en émane est un soliloque de graves, de notes solennelles suivies de leur écho apparemment issu des profondeurs du ravin invisible au bord duquel la violoncelliste semble sereinement posée, puis répercuté par la paroi majestueuse qui laisse tout juste entrevoir un liseré de ciel tout en haut de l'image. Mais c'est sûrement l'« intensité hallucinogène (11) » des couleurs (jamais l'herbe ne fut aussi verte) qui fait résonner la note la plus euphorique dans cet hymne en technicolor à la sublimité de la nature, lorsque son accompagnement musical retentit dans tout le pavillon. Cette exaltation trouve toutefois sa contrepartie dans le vert chimique des uniformes et des instruments en plastique des balayeurs (le contraste de couleurs n'est pas sans éveiller des résonances écologiques au passage), tout comme leur

bruit rythmé fournit en quelque sorte la basse complémentaire de l'écho alpestre. Ce contrepoint, ce susurrement subalterne venu de ceux qui sont en marge du havre champêtre (et mercantile), va-t-il augmenter, s'amplifier, se déchaîner ? C'est peut-être ce que le spectateur sensible aux allégories aura envie de demander. En tous cas, l'artiste aime à penser que les consonances mêlées de l'écho se propagent au-delà du pavillon, ou de l'enclave nationale qu'il représente, au-delà de Venise même, au-delà des frontières...

Si, de plus, Su-Mei Tse assimile le bruit rythmé du labeur des balayeurs tout à la fois à un métronome et à une respiration, l'œuvre intitulée *Personal Times*, en revanche, propose une tout autre espèce de repère temporel. Cette œuvre, installée dans une salle qui précède celle où est projetée la vidéo des *Balayeurs du désert*, se compose de divers sabliers fixés au mur de manière à leur permettre de se renverser à mesure que les infimes particules de sable ont terminé leur passage inéluctable entre les deux moitiés communicantes du récipient. Le grain de sable qui grippe la machine, si j'ose dire, de cet emblème archaïque mais toujours séduisant de la fuite du temps, c'est la décision prise par l'artiste de faire varier la durée des sabliers en fonction du pouls de plusieurs amis intimes, transformant ainsi le mince filet de sable, ce fil ténu, en un lien très fortement personnalisé.

L'image du fil revient dans une salle adjacente, sous les espèces d'une métonymie de l'attente : l'écheveau de laine pas encore dévidé simplement posé sur une table. *Pénélope, le retour*, dit l'inscription sur le mur, annonçant, dans un geste malicieusement démystificateur, un nouvel épisode où ce parangon de patience ne revêt plus l'apparence bien connue de la femme qui attend indéfiniment son Ulysse absent, mais incarne celle qui poursuivra peut-être une existence tissée d'exploits personnels, chantant sa propre épopée. Du reste, l'obstination à faire et défaire son costume résistant, le rythme des fils noués et dénoués, auront déjà filé un destin fabuleux, un texte merveilleux dont le titre pourrait bien être celui que proclame Su-Mei Tse : *Pénélope, le retour*. Le propos audacieux qui se lit en filigrane était préfiguré chez Roland Barthes : « C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante ; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées). Il s'ensuit que dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, du féminin se déclare : cet homme qui attend et qui en souffre est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux. (Mythe et utopie : l'origine a

appartenu, l'avenir appartiendra aux sujets *en qui il y a du féminin* (12)».

Finalement, c'est l'attente comme forme d'écoute intensifiée, dans un état de disponibilité auditive, qui est proposée dans l'antichambre capitonnée de mousse précédant l'installation tout entière : un espace insonorisé équipé de casques dont le spectateur peut se munir pour mieux écouter le son ... de l'absence de son. (Le grattement de l'aiguille sur le bord des sillons concentriques, contours de la choséité même du disque, pour citer Theodor Adorno (13), serait un exemple de bruit de l'absence de bruit, dans la mesure où l'amorce de craquement annonce l'imminence de la musique). L'aspiration, de temps en temps, à un silence relatif ou provisoire (le silence absolu n'existe pas, comme John Cage l'a démontré depuis longtemps) est le désir de *tabula rasa* éprouvé par le musicien, peut-être l'équivalent le plus proche d'une *kenosis* auditive, d'un vide acoustique. S'agissant de l'espace par où commence le parcours de l'installation, le silence qui y règne est aussi une préparation à la suite de surprises auditives variées, aux seuils acoustiques, aux entrecroisements sonores, au bruissement, qui vont accompagner le visiteur au gré de sa promenade dans l'installation de Su-Mei Tse.

Les enchaînements de bruits, les transpositions visuelles de rythmes, sont en fin de compte ce qui relie les diverses propositions dans les salles du pavillon, par-delà l'hétérogénéité des moyens plastiques mis en jeu. L'attrait de l'installation multimédia semble résider, aux yeux de Su-Mei Tse, dans les multiples possibilités d'instaurer des relations entre des faits culturels disparates (le chassé-croisé entre visuel et auditif pourrait s'envisager alors comme la forme plastique de ces mélanges). Telle serait la logique qui sous-tend le titre donné à l'ensemble de l'installation, *air conditionné*, écrit phonétiquement en lettres de néon à l'entrée du pavillon. Pour l'artiste, c'est moins une légende qu'un fil conducteur. La fraîcheur ambiante du pavillon en plein été vénitien devrait pouvoir se retrouver dans le regard du spectateur en une lecture amusante de l'enseigne de néon. Les homophones de « air » ouvrent d'autres pistes : ère, mais aussi aire, superficie, aire d'atterrissage, aire de lancement, aire de vent... sans oublier l'air lui-même, et, au sens le plus réjouissant de ce mot, l'air entendu comme mélodie, autrement dit la musique.

(traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort)

Notes

1. Roland Barthes, *L'Empire des signes* (1970), repris dans *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, t. II, p. 796.
2. *Ibid.*, p. 804.
3. *Ibid.*, p. 801-802.
4. Barthes, *Le Bruissement de la langue* (1984), repris dans *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, t. III, p. 275.
5. *Ibid.*, t. III, p. 276.
6. *Ibid.*, t. III, p. 275.
7. Rosalind Krauss, « LeWitt in Progress », dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1986, p. 255 (existe en traduction française : *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993).
8. *Ibid.*, p. 258.
9. Fredric Jameson, « Culture », dans *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991, p. 26-27. Jameson, encore et toujours !
10. *Ibid.*, p. 28.
11. *Ibid.*, p. 28.
12. Roland Barthes, « L'absent », dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977), repris dans *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, t. III, p.471-472.
13. Voir Theodor Adorno, « La forme du disque », traduit de l'allemand par Jean Lauxerois, in *Instruments*, cahiers de l'IRCAM, 3e trimestre 1995, p. 143-147 ; et Barthes, *Le Bruissement de la langue*, loc. cit., p. 275-276