

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art
Master 1 Esthétique
Adeline GASNIER

COSMIC INCUBADORA¹ :
CRISTALLISATION ÉMOUVANTE

Article de recherche préparé sous la direction de Madame Hélène SIRVEN

Dans le cadre de son séminaire "Les Ailleurs"

Mai 2011

Je remercie Madame Hélène Sirven, Maître de conférences en Esthétique à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pour son aide, ses conseils (aussi bien de lecture que formels) et les ouvertures proposées quant au présent travail.

Par ailleurs, le texte préliminaire au présent article est consultable en annexes.

Table des matières :

Préambule	p. 02
Introduction	p. 02
I. Description immersive de <i>Cosmic Incubadora</i>	p. 03
II. <i>Still life</i> ? Cristallisations mnémoniques fécondes	p. 07
III. Structure émouvante	p. 12
Conclusion	p. 16
Bibliographie / Webographie	p. 17

Annexes (CD, "02.pdf") :

Présentation de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger	p. 02
Illustrations	p. 03
Texte préliminaire ("Définition des <i>ailleurs</i> ?")	p. 12

CD joint :

"Bruno Taut et la <i>Gläserne Kette</i> : architecture d'émotion"	<u>01_BTJK.pdf</u>
+ Annexes	<u>01.pdf</u>
" <i>Cosmic Incubadora</i> : cristallisation émouvante"	<u>02_CICE.pdf</u>
+ Annexes	<u>02.pdf</u>
" <i>No Ghost, Just Someone?</i> Les agents conversationnels"	<u>03_NGJS.pdf</u>
+ Annexes	<u>03.pdf</u>
"Modèles émotionnels et agents conversationnels"	<u>04_MEAC.pdf</u>
+ Annexes	<u>04.pdf</u>

¹ *Cosmic Incubadora* (2010) est une installation de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, présentée dans le cadre de leur exposition "Comment rester fertile ?", au Centre Culturel Suisse de Paris (CCS), du 18 septembre au 12 décembre 2010.

PRÉAMBULE

Dans le premier article, les théories et travaux de Bruno Taut, Paul Scheerbart et la *Gläserne Kette* nous ont permis d'observer en quoi les émotions pouvaient avoir besoin d'être rendues "architecturables", tout en dégagant une forme prépondérante (non exhaustive) : la forme cristallisée². Le présent article va maintenant essayer de poursuivre l'observation de cette notion de cristal, et plus particulièrement de cristallisation. Notamment par le biais du prisme d'une œuvre d'art, *Cosmic Incubadora* (2010). Il s'agira de tenter de questionner la dimension vitale et / ou féconde de ce processus, sa faculté de susciter une réflexion sur les émotions, sur l'ordre (et le désordre), sa faculté de capter l'attention et d'orienter.

INTRODUCTION

Dans un premier temps, force est de constater qu'il est difficile de rendre compte d'une œuvre aussi dense. Les artistes Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger³ s'appliquent à laisser traîner des fils pour que leurs oiseaux de visiteurs puissent venir puiser des histoires tout en y apportant leurs déambulations passagères. C'est une toile dans laquelle on se laisse piéger avec plaisir ; un nid de sens possibles. À l'instar de ces images dont on ne cesse de pouvoir compléter la description verbale : quelque chose échappe, ou oblige le langage à s'assumer pour lui-même.

On pourrait dire que c'est à dessein que l'inachèvement participe du processus créatif de Steiner & Lenzlinger⁴. Les limites se brouillent entre une narration orientée par le dispositif et un libre jeu de l'imagination. Puisqu'il faut commencer quelque part, il s'agira d'abord de décrire *Cosmic Incubadora* [fig. 1, 2, 3], puis de s'arrêter plus spécifiquement sur le processus de cristallisation⁵, et

² Cf. mon article de Master 1, "Bruno Taut et la *Gläserne Kette* : architecture d'émotion" (il sera désormais noté BTGK).

³ Biographies en annexes (p.2).

⁴ Cf. la description accompagnant *Le Cristallisateur* (2010) : "œuvre en transformation permanente". CCS, exposition "Comment rester fertile ?", 2010. Ou encore, à propos de *Méta jardin* (2005) : "Das Ende beisst den Anfang in den Schwanz." (Steiner *et al.*, 2011, *Méta jardin*) [La fin mord la queue du début]. *Inachèvement* dans le sens héraclitéen d'une impossible fixité, même dans le cas d'un perpétuel écoulement circulaire.

⁵ Cf. BTGK. Ici, le "processus de cristallisation" observé s'attache aussi bien à l'aspect chimique (formation de cristaux) qu'à l'aspect symbolique.

enfin de s'attarder sur quelques questions soulevées par cette pièce, en lien avec les *architectures de l'émotion*⁶.

L'un des enjeux de l'article étant d'observer grâce à cette œuvre quelques aspects possibles d'une structuration des émotions, en se concentrant sur les articulations entre mémoire, émotion et orientation. Autrement dit, sans promettre de réponse, amorcer une réflexion sur ce qu'est, ou ce que pourrait être, un système émotionnel. Et en cela, la complexité de cette installation semble pouvoir ouvrir des pistes prometteuses. Par système émotionnel, j'entends ici une organisation logique des émotions et j'emploie ce terme à la place d'*architecture de l'émotion* pour mettre l'accent sur la dimension de portabilité et d'autonomie — même si en l'état je considère ces deux notions comme étant encore assez proches, à ceci près que *système* n'a pas peut-être pas une connotation aussi orthonormée qu'*architecture*.

Nous pouvons peut-être clarifier un point dès maintenant : pour reprendre les termes grecs il ne s'agit pas de jouer *logos* contre *pathos*, ni de chercher une *pathologie*, et encore moins une typologie des pathologies, mais plutôt de *tenter de comprendre la façon dont s'élaborent, ou peuvent se penser, des modèles émotionnels*⁷. Et cela importe dans la mesure où les "machines" commencent à incorporer de tels modèles ; dans la mesure également où, avec leurs cimetières d'ordinateurs [fig. 16, 17], Steiner & Lenzlinger nous invitent parfois à remettre en question, ou en critique, l'effervescence technologique.

I. DESCRIPTION IMMERSIVE DE *COSMIC INCUBADORA*

Où finit l'interprétation singulière, où commence l'analyse "objective"⁸ ; quand dépasse-t-on le miroir pour voir ce qui vit de l'autre côté ? C'est probablement l'un

⁶ Le terme d'*architecture émotionnelle* a notamment été défendu par l'artiste peintre et sculpteur mexicain, Mathias Göritz (1915-1990), avec le "Manifeste de l'architecture émotionnelle" (1953). L'architecte allemand Paul Goesch a quant à lui (vers 1920) développé la notion d'"architecture d'émotion" (Stavrinaki, 2009, p. 162). Cf. la fin de la quatrième partie de BTGK. J'emploie aussi ce terme en ayant en tête l'"*affective computing*", de Rosalind W. Picard (1997), et l'idée de mettre en perspective la modélisation émotionnelle et les problèmes architecturaux que cela soulève éventuellement dans le domaine informatique. Ce développement fera l'objet de mes deux derniers articles de Master 1.

⁷ Le quatrième et dernier article reprendra ces questions.

⁸ Analyse "objective", à la fois au sens d'une observation portant sur une matière plus ou moins informée, pouvant demander ainsi une *mise en objet*, pour étude ; mais aussi dans le sens de ce

des nœuds que cette installation ne se propose pas de démêler, mais au contraire de rendre palpable. Se frotter au travail de ces deux artistes suisses, c'est aussi mettre ses nerfs à l'épreuve d'un joyeux bordel⁹.

"entrez dans l'armoire et fermez la porte !" Cette injonction, notée sur le mode d'emploi de l'exposition¹⁰, accompagne le *Jardin des tortures* (2010) mais pourrait tout autant s'appliquer à *Black Box* (2010), l'installation permettant d'accéder à *Cosmic Incubadora*. D'entrée nous sommes dans l'intrication. Les choses sont dans les choses, on ne longe pas : on pénètre au compte-goutte. *Cosmic incubadora* est un espace sensoriel dans lequel on ne peut arriver qu'après avoir pris la mesure de son propre corps en passant dans la "boîte noire". En haut des marches, au premier étage du CCS : une porte faite de lattes en bois brut, close. Du jeu laisse deviner une lumière rouge à l'intérieur ; la poignée en fer torsadé invite à l'ouverture ; les gonds grincent. Est-ce un labo photo à la *Blow-Up* (Antonioni, 1966), ou la cabane d'un jardinier fou ? L'intrigue incite à l'ouverture.

C'est un couloir incurvé truffé d'étagères. Étroit en hauteur et en largeur, on y chemine seul, éventuellement à deux, entre des branches mortes, des fleurs de cerisier en plastique, des râteaux et autres outils, des emballages d'insecticides, de fertilisants, de chimies pour végétaux, de pots de peinture antirouille [fig. 4, 5]. À travers l'espace étriqué de ce fourbi plein de trouvailles, on se courbe en prenant soin de ne rien arracher d'un geste maladroit. Dans un coin, un poste de radio éteint ; plus loin des nains de jardin hilares et là-bas T-Rex côtoyant un pulvérisateur. Ces deux monstres nous toisent dans une ressemblance presque lamarckienne — ou warburgienne — : le tyrannosaure peut évoquer une terreur issue de la fiction (*Jurassic Park*), réduite ici à un jouet en plastique désuet, et le pulvérisateur, à peine plus grand, peut rappeler une autre entreprise de décimation : celle des pucerons [fig. 6]. À chacun de se raconter ses histoires et

qui est suffisamment naturalisé (du fait du contenu ou de la méthode) pour que la mise en objet ne demande pas démonstration afin d'être acceptée. Et dans ce cas, je pense particulièrement à la notion de "stéréotype" développée par Edward L. Bernays, dans *Crystallizing Public Opinion* (1923).

⁹ En utilisant ce terme, je pense aux hiérodules (prostituées sacrées) associées à la fertilité ainsi qu'aux cultes fondateurs (de villes) et protéiformes d'Aphrodite. Pour une étude approfondie sur le sujet, cf. Isabelle Rieusset-Lemarié, *Déesse du parfum et de la métamorphose*, éd. Berg International, Paris, mai 2011.

¹⁰ À savoir la brochure de l'exposition, signalant les informations relatives aux œuvres, mais donnant aussi quelques indications quant à la façon de les aborder.

de rejouer ses films dans la miscellanée encombrée de cette *Black Box* teintée de rouge et de rose par quelques lampes baladeuses. En un sens, tout tourne ici autour du registre de la vie végétale, de la culture et de la cure de certaines formes de vie au détriment d'autres (les engrais côtoient les insecticides), mais pourtant "rien" n'y vit. On cherche une plante en croissance, une araignée, quelque organisme apte à proliférer — ou apte à être dompté, voire éradiqué —, mais pour satisfaire ce souhait il faut se rabattre sur soi-même, sur la mémoire. Et le danger court-circuite la nostalgie.

C'est au bout de ce tunnel horticole, entre boyau, canal séminal et vagin, que l'on arrive à l'orée de l'ancre fertile, *Cosmic Incubadora* : on passe d'une pénombre rougeoyante, à la douceur d'un bleuté subaquatique. Le corps trouve là assez de place pour se déployer. Haute et vaste salle rectangulaire, une autre profusion d'éléments disparates s'y enchevêtre en mycélium. L'épure minimaliste et orthonormée n'est pas la forme privilégiée par Steiner & Lenzlinger. Des bandes de cassettes audio flottent à diverses hauteurs. S'y mêlent fleurs artificielles et grappes de polystyrène, coquillage synthétiques et colliers de perles, sacs plastiques et jouets en formes d'insectes ; plumes peintes, tiges, fragments, morceaux, débris, fourchettes édentées, toutes ces choses que vomit la marée pour la grande joie des enfants collectionneurs de bizarreries, toutes ces choses ici tramées en entrelacs de formes intrigantes. On circule dans le tissage pantelant, fait de fils et autres cheveux artificiels.

Quatre vidéoprojecteurs génèrent des ombres nues par le souffle des ventilateurs [fig. 10] ; quelques ampoules nues s'allument par intermittence. On baigne dans les paillettes et les strass, dans les reflets miroitants des bouts de plastique et autres bandes magnétiques. Mémoires d'une économie mentale productrice de déchets. Les rayons de lumière se croisent dans la pièce pour aller caresser les murs opposés. Une vidéo montre un cercle dans lequel se développent des formes géométriques en mutation, tantôt mosaïque cellulaire métamorphique, tantôt structures cristallines colorées. Une autre boucle vidéo donne à voir des sortes de branchages en *night shot*, ou une dentelle de

bronchioles, peut-être. Un faisceau lumineux, partant du lit, projette sur la verrière du plafond, des têtards ou des spermatozoïdes en mouvement, le doute subsiste. Quelques miroirs contre les murs font office de prolongations d'espace. Le lit blanc, rond, large, moelleux, attend les songes des explorateurs du lieu. Après s'être recroquevillés dans *Black Box*, ils sont invités à s'étirer.

"vous pouvez utiliser le lit !", telle est la proposition d'occupation des lieux que les visiteurs accueillent avec joie, et on décèle une attention toute sensitive de la part des personnes en présence : l'immersion est sensoriellement aussi exigeante que généreuse. Les chants d'oiseaux, modulés tour à tour dans les hautes et basses fréquences, ponctuent la découverte du palais. Le réseau de tuyaux translucides devient visible à mesure que les yeux s'habituent à la pénombre ondoyante. On entend le liquide transparent circuler, être pompé, dans ce circuit d'irrigation. Des bulles d'air s'y nouent, l'aspiration est cahoteuse, le rythme se dérégule. Là encore, il faut un certain temps pour dissocier qui provoque quel son, et comment. On peut s'amuser à chercher ce qui est irrigué mais il n'y a que plastique, synthétique, et vie artificielle. Cimetière prolifique, des fleurs en fibre optique [fig. 9] clignotent près d'animaux peints. Une carpe koï papillon [fig. 7], un corbeau, plus loin une mante religieuse ; là-bas une peluche de bébé phoque à plumes. Certains prêtent à l'incertitude : empaillés puis plongés dans la peinture blanche ou complètement synthétiques ? Il faudrait toucher pour pouvoir attester, et encore. Même si explicitement aucune interdiction n'est formulée quant aux distances à respecter, quant à la possibilité d'effleurer ou de saisir ; même si ces petites choses kitsch, aux allures de détritrus, n'inspirent pas forcément le respect dans la vie civile, même si les flots de bandes magnétiques peuvent attirer la main, au sein de *Cosmic Incubadora*, on se prend à hésiter quant à leur fragilité : et si tout s'écroulait ?

Chacun est laissé face à sa responsabilité comportementale : on peut choisir son circuit et ses distances, tout en étant d'office immergé. La plaquette de l'exposition, en plus des stimulations précitées, mentionne "installation totale" pour qualifier cette pièce à la mesure du lieu. On s'étonne de penser ici à l'*œuvre d'art*

totale [*Gesamtkunstwerk*] de Wagner avec, surtout, ce demi-sommeil qui lui donna la sensation de *L'Or du Rhin* : après une nuit d'insomnie fiévreuse et après avoir tenté de s'épuiser par une errance à travers la pinède (ressentie comme "brute et désertique"), il s'allongea, mort de fatigue, en quête de sommeil. Ne rencontrant qu'un état de somnolence, il lui sembla alors couler dans un courant d'eau puissant, se présentant à lui sous la forme d'un mi bémol majeur. Se réveillant en terreur [*Schreck*], il fut convaincu d'avoir enfin trouvé là ce qu'il cherchait. C'est ainsi qu'il raconte comment lui vint l'inspiration, et de quel contexte (ou de quelle décontextualisation) jaillit la forme qui l'avait hanté. Puis il ajoute : "j'ai vite compris aussi, quel sens cela prenait complètement avec moi : ce n'était pas de l'extérieur, mais seulement de l'intérieur que le courant de la vie devait m'irriguer¹¹." Est-ce à cette expérience cosmique que nous invite le lit de Steiner & Lenzlinger ? S'agit-il de trouver où se cache le secret de la fécondité ? S'agit-il de faire le plein ou de faire le vide ?

Tandis que les sons s'étirent alternativement, à l'extrême du spectre les basses viennent s'immiscer dans nos entrailles pour nous clouer à terre, fugacement. Comme pour prendre appui sur quelque chose avant de rebondir dans les aiguës. Pendant quelques secondes, la joie ressentie à cette débauche de paillettes, de fleurs, de bulles et de dentelles mouvantes [fig. 8], se trouble de la sourde pulsation de nos propres organes. On se heurte en soi-même, à soi-même, à sa mémoire, et si le flux vital est présent au dehors, c'est dans l'alambic tortueux de cette nature morte.

II. STILL LIFE ? CRISTALLISATIONS MNÉMONIQUES FÉCONDES

Lorsqu'il s'agit de combiner matière, espace et durée de façon dynamique, et de façon à ce qu'il soit possible de s'orienter dans le produit, les cristaux offrent un terrain d'expérimentation et de réflexion assez dense. Ils associent au moins trois

¹¹ "schnell begriff ich auch, welche Bewandnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen." Richard Wagner, *Mein Leben: Erste authentische Veröffentlichung*, éd. Martin Gregor-Dellin, Munich, 1963, p.512.

[Ma traduction. Une traduction alternative en anglais, mettant l'accent sur le caractère fusionnel, plus que sur la co-présence interne : "I then quickly realised my own nature; the stream of life was not to flow to me from without, but from within.", Project Gutenberg, EBook of *My Life*, Volume II.]

dimensions : un aspect symbolique ; des qualités de solide modulable et extensif ; des propriétés structurelles et organisationnelles. Autrement dit, il y a du sens, de la matière et une structure, qui se modifient ensemble tout en changeant les modes circulatoires (peut-être même opératoires).

Le titre de l'exposition — *Comment rester fertile ?* — fait écho à l'un des matériaux de prédilection des deux artistes : l'urée. Synthétisée (ou conçue) "accidentellement" par le biochimiste Friedrich Wöhler, cette substance cristalline sert aujourd'hui encore (peut-être même plus que jamais), d'engrais. Nombre des pièces de Steiner & Lenzlinger jouent avec le processus de cristallisation uréique. L'exposition au CCS en présentait deux d'entre-elles : *Le Cristallisateur* (2010) [fig. 11] et la *Table des offrandes* (2010) [fig. 12]. La première étant "un grand cylindre transparent dans lequel de l'engrais se cristallise de manière différente selon la température et la saturation de la solution" (Steiner *et al.*, 2010, p.6), la seconde donnant à voir des objets recouverts de cristaux moussus et colorés.

Comme vu dans le précédent article¹², Les qualités esthétiques de ces structures proliférantes ne sont pas nouvelles dans le champ de l'art. Elles ont pu inspirer par leurs modes d'agencement et de solidification auto-organisés, notamment en répondant à cette question : comment générer des structures stables et originales, capables même — dans l'idéal — d'une expansion aussi infinie qu'emprunte d'harmonie (interne et contextuelle) ? Le défi étant d'en comprendre le fonctionnement.

Sur ce terrain de la cristallisation s'entrelacent les architectures pondérables et les constructions imaginaires. Une multitude de cristaux jonchent la mémoire des muses et cette mémoire s'y diffracte en spectres de possibles. D'un côté on touche à une géométrie spatiale s'incrémentant en fonction du contexte : aussi anticipable qu'imprévisible. De l'autre, en termes d'imaginaire, on peut retrouver des motifs culturels saillants, produisant comme des ondes de choc. Par exemple, la Jérusalem céleste, dont l'"éclat rappelait une pierre précieuse, comme une

¹² Cf. BTGK.

pierre d'un jaspé cristallin [κρυσταλλιζοντι]¹³" ; cité elle-même traversée par le "fleuve d'eau de la vie, limpide comme du cristal [κρυσταλλον], qui sortait du trône de Dieu et de l'agneau¹⁴." Le produit des imaginaires ici convoqués vient se superposer à ce qui est perçu, expérimenté, utilisé. Non pas comme une fine pellicule translucide, mais comme un matériau repondérant¹⁵. Dans *Cosmic Incubadora*, le fleuve cristallin de la vie est pompé à l'intérieur d'une grosse bouteille en plastique, de celles qui alimentent les distributeurs d'eau. Cette bouteille trône en retrait de la pièce, contre un mur légèrement renforcé, diminuant ainsi sa visibilité. On ne sait pas si c'est de l'eau ou un mélange d'eau et d'engrais.

Sans revenir sur ce qui a déjà été développé à propos de la cristallisation¹⁶, on peut néanmoins insister sur l'intrication de ces structures avec l'architecture, la mémoire et les émotions ; soit insister sur ce travail de mémoire artificielle. Dans un entretien, les deux artistes s'expriment à propos du thème de la fertilité :

"Pour l'exposition au CCS, nous essayons de le creuser un peu plus. La fertilité de la terre, des plantes, des animaux, des humains, mais également de l'imagination. C'est très important, car nous vivons dans une époque où beaucoup de choses sont réglementées, interdites et normées. Ces règles sont dangereuses, car elles tuent la fantaisie, la créativité." (Steiner *et al.*, 2010, p.5)

Et de fait, les composantes imaginaire et mémorielle sont loin d'être anecdotiques dans ce travail : il s'agit d'explorer les porosités entre mémoire morte et / ou vive, en interrogeant notamment l'ambiguïté statutaire des structures cristallines : inanimées, mécaniques, vivantes, organiques ? Comme le notent Steiner & Lenzlinger, "À la fin des expositions nous récupérons cette matière. [...] L'engrais a une mémoire, en vieillissant il se cristallise de mieux en mieux." (Steiner *et al.*, 2010, p.6). Cette dernière phrase a une résonance étonnante en ce qu'elle semble

¹³ Traduction oecuménique de la Bible, éd. du Cerf, 1988, "Apocalypse de Jean" (21:11). Ajout en grec non présent dans le texte original, tiré de *The New Testament in the Original Greek*, éd. Westcott and Hort, 1881 : "εχουσαν την δοξαν του θεου ο φωστηρ αυτης ομοιος λιθω τιμιωτατω ως λιθω ιασπιδι κρυσταλλιζοντι". Ce texte étant très proche du *Codex Sinaiticus* (IVe siècle).

¹⁴ *Ibid.*, (22:1). Concernant l'ajout en grec, cf. la note précédente : "και εδειξεν μοι ποταμον υδατος ζωης λαμπρον ως κρυσταλλον εκπορευομενον εκ του θρονου του θεου και του αρνιου".

¹⁵ Repondérer, dans le sens de redistribuer les poids et les coefficients, les points de tension et d'attention.

¹⁶ Cf. BTGK.

attribuer à l'engrais une sorte de faculté d'apprentissage, sans qu'il soit possible ici de déterminer ce que désigne ce "mieux" : est-ce une cristallisation plus géométrique, plus harmonieuse, plus esthétique, plus rapide, plus expansive ? On peut penser ici à la remarque de Johannes Kepler vers la fin de son essai sur le processus de formation des cristaux de neige :

"Un autre objecterait que les plantes ont chacune leurs facultés vitales distinctes, comme existe distinctement chacun de leurs corps, et qu'à cause de cela, il n'est pas étonnant qu'à chacune convienne une figure distincte ; mais qu'imaginer une âme particulière dans chaque petite étoile de neige, est tout à fait ridicule, car il ne faut pas faire venir les figures de la neige de l'action d'une âme, comme on le fait pour les plantes¹⁷."

Et en dépit du rejet ici de l'hypothèse d'une formation des cristaux pouvant être déduite d'une opération de l'âme de la matière, n'en demeure pas moins un trouble, accentué par cette attribution d'une mémoire à l'engrais. On se tient soudain confondu devant ce qui était censé n'être qu'un jouet du contexte et de quelques lois générales et impersonnelles : tout au plus comprend-on que l'on ne comprend pas, ou plutôt que cette limite si naturalisée entre vivant (végétal, animal) et mort (minéral) mérite quelque attention.

Dans *Cosmic Incubadora*, l'engrais uréique omniprésent par ailleurs [fig. 13, 14, 15], rayonne dans la mémoire des visiteurs : l'installation semble interroger les possibilités d'animation (si tant est que *possibilité* puisse inclure le cas de *possibilité nulle*). Même si cette spatialisation ne présente que des mouvements mécanisés par le flux électrique (ventilateurs, pompes) ; que des imitations synthétiques d'agencements organiques ; que des échos de "nature" biologique, il reste les spectateurs pour venir se prendre dans les filets des bandes magnétiques, sur lesquelles, peut-être, une mémoire reste à lier ou à lire — et en ce sens l'installation présente (ou présentifie) tout autant les spectateurs, ou les utilisateurs. Il est fait référence à ce qui fut et à ce qui est censé ne plus être, à ce qui n'est autrement présent que sous forme de mémoire : chaque débris-trésor récupéré par les deux artistes au fil de leurs pérégrinations, évoque un passé fonctionnel, nous parle de leurs souvenirs et des nôtres ; nous invite à être l'intelligence reliant, une fois de plus, les bribes entre elles pour faire sens ;

¹⁷ Johannes Kepler, *L'étréne ou la neige sexangulaire* (1611), trad. du latin par Robert Halleux, éd. J.Vrin-CNRS, Paris, 1975, p. 74.

l'intelligence capable d'interpréter ces mémoires, éventuellement de les comprendre.

Vaste réservoir pour de possibles narrations, on hésite à dénier à ce palais mémoriel une certaine autonomie organique. À propos de l'urée, qui peut-être circule dans *Cosmic Incubadora*, les deux artistes rappellent que :

"The artificial fertilizer urea has contributed to the dissolution of the boundaries between the artificial and the natural. In 1828, in the middle of the Romantic period, this organic substance was produced artificially for the first time. Until then it was believed that only the mysterious "vis vitalis" (life force) was capable of producing organic compounds, and that it was not within the power of human beings to copy them¹⁸." (Steiner *et al.*, 2011, *Kunstdünger*)

Effectivement, l'hypothèse de la *vis vitalis* (force vitale) a été définitivement abandonnée à la fin du XIXe au profit de la présence de bactéries structurantes : l'urée est un composé organique cristallisant. En guise d'aparté, on peut penser ici à l'œuvre d'un autre artiste contemporain : *Cloaca* (2000) de Wim Delvoye. Soit une sorte de système digestif humain machinique, engageant plus de quatre cents sortes de bactéries, ingérant de la nourriture et produisant des excréments. Lors d'un entretien en 2002 entre Delvoye, les curateurs du New Museum de New York (Dan Cameron et Gerardo Mosquera) et le public, à l'occasion de l'exposition "Wim Delvoye: Cloaca", Cameron déclarait à propos de *Cloaca* : "it actually does go through periods of adjustment. As a European machine, it actually spent a few days adjusting to American cuisine¹⁹." Et l'on retrouve dans ces propos l'idée d'une mémoire, d'un apprentissage bactérien (même si dans le cas de *Cloaca*, les "architectures" produites sont des excréments). Lors d'une autre conférence²⁰, Delvoye insistait sur la dimension de soin [*to curate*] dévolue aux musées

¹⁸ "Le fertilisant uréique artificiel a contribué à la dissolution des frontières entre l'artificiel et le naturel. En 1828, au milieu de la période romantique, cette substance organique a été produite artificiellement pour la première fois. Jusque là, on croyait que seule la mystérieuse "vis vitalis" (force vitale) était capable de produire des composés organiques, et qu'il n'était pas dans le pouvoir des êtres humains de les copier." [Ma traduction].

¹⁹ Wim Delvoye, Dan Cameron, Gerardo Mosquera, "Conversations with Artists Series: Wim Delvoye", 25 janvier 2002, texte disponible sur le site de Wim Delvoye : http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1136.pdf (mai 2011).

"Elle traverse en réalité des périodes d'ajustement. En tant que machine européenne, elle a en réalité passé plusieurs jours à s'ajuster à la cuisine américaine." [Ma traduction].

²⁰ "For Cloaca, the gallery is like a nurse. In fact, the word 'curate' means 'to nurse' in Latin." Propos rapportés dans Thomas Hirschmann, "Poop scoop", *Now Toronto*, Vol. 23, N° 30, 25-31 mars 2004.

accueillant l'œuvre. On pourrait dire que c'est dans un esprit assez proche que les œuvres de Steiner & Lenzlinger engagent les institutions qui les reçoivent :

"JPF et OK / L'équipe de l'institution doit donc entretenir l'exposition comme un jardinier.
GS & JL / Exactement. L'équipe doit sacrifier de l'engrais chaque jour. La sculpture pousse par réaction, elle se transforme." (Steiner *et al.*, 2010, p.6)

Avec les cristallisations uréiques on est donc bien en présence d'une matière vivante et le trouble provient de ce que ces structures tiennent autant du minéral que de la moisissure lichénisée. Comme noté dans le premier article²¹, le terme *cristal* synthétise des aspects divergents et cette synthèse, en ce qu'elle ne cesse de faire glisser d'un domaine à un autre, de catégories et de dimensions à d'autres, irrigue ou féconde l'imaginaire. Dans le cas présent, on passe d'une structure géométrique régie par des lois fixes (produit de la cristallisation minérale), à la souplesse d'un organisme proliférant (produit de la cristallisation organique). Les deux ont en partage d'être un cristal, ce qui nous renvoie au cristal-verre (qui *n'a* de cristal *que* le nom), ouvrant ainsi la porte sur un champ sémantique chargé d'histoires, d'émotions et de projections. Autrement dit, à quelque niveau qu'on le prenne, le cristal est une architecture remarquable en perpétuelle transformation.

Et ici, on peut penser à nouveau à l'ambition de Bruno Taut de concevoir un bâtiment-couronne, une sorte de "cristal « astral »". On se souvient de ses mots : "La croissance de cette force aboutira à une forme cristalline de l'univers, comme par une formule magique, et cette réinterprétation des étoiles apaisera les hommes, les rendra calmes et disponibles pour l'action [...] tout provient du rayonnement du cristal « astral »"²². C'est peut-être à ce modèle de cristallisation hyperinclusive qu'aspireait Taut. Et c'est peut-être aussi à cette inflation mémorielle que *Cosmic Incubadora* nous confronte : à la question de savoir s'il s'agit là de faire le plein ou le vide, on se souvient que la saturation peut inciter à rechercher l'espace lacunaire, le vide.

²¹ Cf. BTGK.

²² Maria Stavrinaki, *La chaîne de verre : Une correspondance expressionniste*, correspondance (1919-1920) reconstituée, présentée et annotée par M. Stavrinaki, trad. Jean-Léon Muller, éd. de la Villette, Paris, 2009, p. 212.

Avec cette installation, on ne peut passer à côté de la vive critique formulée à l'encontre des réflexes polluants de nos sociétés industrielles. Les modes de vie que nous développons, toxiques dans une certaine mesure pour nous-mêmes, et pour un grand nombre de formes de vie, donnent naissance, pourtant, à une étrange poésie. Dans ce travail, l'eau est primordiale, et la question de sa présence, de sa potabilité, est peut-être à ranger dans la catégorie "prévoyance" de la Prudence cicéronienne. Entre la mémoire artificielle et l'intelligence de ce réseau dédalique, les modélisations prévisionnelles qui affleurent dans l'installation laissent l'explorateur circonspect : faut-il rire, faut-il pleurer ; ou *apprendre à rire sans pleurer* (pour reprendre les termes de Kurt Tucholsky) ? Il y a une beauté certaine dans ces formes gargouillantes et inattendues, quelque chose qui charme l'œil et le retient gravement. On se prend à douter : tous ces déchets, ces rivages et bords de route jonchés de plastique et de débris, sont-ils vraiment stériles (ou stérilisés) en fin de compte ? Ne serions-nous pas en train de déflorer — ou de nous enfoncer dans — *Garbage Patch*²³ (soit les derniers "continents *incogniti*" de la planète : de vastes accumulations de débris flottant dans les gyres de l'Atlantique et du Pacifique Nord) ? Nos mémoires sont-elles des poubelles ? Ou alors sommes-nous dans l'équilibre des tensions, au sein de cette suspension d'éléments aux allures précaires ? Quelque part entre un cimetière de déchets et une décharge proliférante. Parlant de la *pensée intensive* chez Deleuze, Delanda explique que :

"intensive properties are always characterized by critical points at which matter spontaneously changes architecture or form. The perfect example here is, if you take water as an example, and then think of it (water as ice, as liquid water and as vapor): at very specific points of intensity (zero degree centigrade ; a hundred degrees centigrade), water

²³ La plaque de déchets du Pacifique nord a notamment été médiatisée par l'article de Charles J. Moore, Shelly L. Moore, Molly K. Leecaster, and Stephen B. Weisberg, "A comparison of plastic and plankton in the North Pacific central gyre", dans *Marine Pollution Bulletin*, v.42, n°12, déc. 2001, et par l'article de Charles J. Moore, "Trashed. Across the Pacific Ocean, Plastics, Plastics, Everywhere", dans *Natural History*, v.112, n°9, nov. 2003 (article dans lequel le terme de "Garbage Patch" est attribué à Curtis Ebbesmeyer). D'après la Sea Education Association (SEA), ces phénomènes sont connus depuis les années 1970. Les travaux de la SEA se portent actuellement sur le gyre de l'Atlantique nord, mais cela concerne probablement tout autant l'Atlantique et le Pacifique sud, ainsi que l'Océan Indien. Cf. <http://www.sea.edu/plastics/sea-research.htm> (avril 2011). Les innombrables mini-déchets de plastique (boules de polystyrène, petits morceaux de sacs plastiques, etc.) sont ingérés par les organismes vivant dans ces milieux sans pour autant être "biodégradés" (ces matériaux ayant une stabilité compositionnelle particulièrement longue – à l'instar des ossements).

changes spontaneously, from one architecture, from one form, from one structure, to another. it crystallizes at zero degree centigrade; or liquifies, it vaporizes and becomes steam"²⁴ (Delanda, 2004, de 0:40:15 à 0:40:53)

Ce qui est en jeu ici, ce sont les contractions des moments de bascule et la soudaineté des réagencements. Cela semble stable, jusqu'à ce que. Et c'est peut-être ce "jusqu'à ce que" qui justifie les modélisations prévisionnelles, sans cesser de les contredire (poétique du paramètre manquant). Les architectures de l'émotion (en tant qu'elles sont mouvantes) sont-elles capables de telles intensités ? Si l'on décidait pour un temps d'envisager les systèmes émotionnels comme étant des structures cristallines ou cristallisantes, s'agirait-il d'un modèle minéral capable de se modifier aussi promptement ou s'agirait-il à l'instar de l'urée d'une cristallisation éventuellement plus souple ? Mais peut-être est-ce à peu près la même chose²⁵. Toujours est-il que dans cet équilibre, *Cosmic Incubadora* lévite, parcourue d'un frisson tranquille : ce sont pour partie les explorateurs que nous sommes qui irriguent l'installation et l'alimentent, par nos déchets, par les images qui nous sont propres.

La photographie s'est longtemps appuyée sur la chimie pour transmuter les photons en représentations pondérables. Dans les travaux de Steiner & Lenzlinger, les cristaux continuent d'agrandir et de révéler, que ce soit leurs propres formes, ou les images résiduelles en absence. À la façon d'une cristallisation stendhalienne, dans ce temple du court-circuit même les sacs plastiques éventrés sont parfaits : toute narration semble pouvoir y devenir légitime et appropriée (semble, car si c'est sous l'égide du jugement esthétique que la légitimité se décide ici, on devine l'existence de quelques règles. Ne serait-ce que celle de questionner les règles, éventuellement).

²⁴ "les propriétés intensives sont toujours caractérisées par des points critiques à partir desquels la matière change spontanément son architecture ou sa forme. Le parfait exemple ici c'est, si vous prenez l'eau comme exemple, et que vous y pensez (l'eau en tant que glace, en tant que liquide et en tant que vapeur) : à des points d'intensité très spécifiques (zéro degré centigrade ; cent degrés centigrade), l'eau passe spontanément, d'une architecture, d'une forme, d'une structure, à une autre. Elle cristallise à zéro degré centigrade, ou elle se liquéfie ; elle se vaporise et devient vapeur" [Ma traduction].

²⁵ D'après Leibniz et Newton, "la nature ne fait pas de saut" (*natura non facit saltus*). Les brusques discontinuités ne seraient pas si discontinues (question du "seuil"). Les sauts quantiques contrediraient ce précepte, mais à une échelle tellement infime que c'en est imperceptible.

III. STRUCTURE ÉMOUVANTE

Ici, pourtant, on ne se tient pas devant une photographie mais dans l'image (si tant est que l'on se tienne). Tout prête à penser qu'un lien fusionnel s'instaure, que la matrice incubatrice n'aspire qu'à engloutir les visiteurs. Mais on ne se départit pas aussi facilement des distances ; la saturation spatiale et émotionnelle fait office d'énergie marémotrice, pour mieux vomir, délicatement, les visiteurs les plus sensibles sur le lit-refuge. Les autres échouent dans un coin, s'asseyent, dessinent, observent et font le bilan du vertige éprouvé.

Les deux artistes font preuve d'habileté en matière d'organisation spatiale et de gestion de la fascination. Même si le parcours au sein du lieu n'est pas balisé — plutôt empêtré —, c'est en nouant des liens avec le "père" de l'installation, Ilya Kabakov (à qui le terme d'*installation totale* est emprunté), qu'ils nous laissent un indice supplémentaire. Comme le note Manovich au chapitre "*The Poetics of Navigation*" dans lequel il dresse des parallèles avec la circulation en espace virtuel,

"While most installations leave it up to the viewer to determine the order of "information access" to their elements, [...] Ilya Kabakov, elaborated a system of strategies to structure the viewer's navigation through his spaces²⁶. [...] I have purposefully used the word *strategy* to refer to Kabakov's techniques. To evoke the terminology of Michel de Certeau's *The Practice of Everyday Life*, Kabakov uses strategies to impose a particular matrix of space, time, experience and meaning on his viewers; they, in turn, use "tactics" to create their own trajectories (this is a term actually used by de Certeau) within this matrix²⁷." (Manovich, 2001, pp. 266-268)

Et poursuivant au chapitre suivant son investigation des circulations en architectures virtuelles ("*The Navigator and the Explorer*"), il s'en remet au modèle baudelairien du flâneur pour expliciter la tension mémorielle :

"An anonymous observer, the flâneur navigates through the space of a Parisian crowd, mentally recording and immediately erasing the faces and figures of the passersby. From

²⁶ "Ilya Kabakov, *On the "Total Installation"* (Bonn: Cantz Verlag, 1995)."

²⁷ "Tandis que la plupart des installations laissent au spectateur la charge de déterminer l'ordre de l'"*information access*" à leurs éléments, [...] Kabakov, a élaboré un système de stratégies pour structurer la navigation du spectateur à travers ses espaces²⁷. [...] J'ai utilisé à dessein le mot *stratégie* pour me référer aux techniques de Kabakov. Pour évoquer la terminologie de *L'Invention du quotidien* de Michel de Certeau, Kabakov utilise des stratégies pour imposer une matrice particulière d'espace, de temps, d'expérience et de sens à ses spectateurs ; et eux, à leur tour, utilisent des "tactiques" pour créer leurs propres trajectoires (terme utilisé par de Certeau) à l'intérieur de cette matrice." [Ma traduction].

time to time, his gaze meets the gaze of a passing woman, engaging her in a split-second virtual affair, only to be unfaithful to her with the next female passerby. [...] The navigable space is thus a subjective space, its architecture responding to the subject's movement and emotion²⁸." (Manovich, 2001, pp. 268-269)

Il est intéressant de remarquer ici l'accent sur les tactiques émotionnelles développées et mises en jeu dans n'importe quelle édification impliquant une orientation et des prises de décision, en un mot : une attention. On pourrait avancer l'hypothèse que la rationalité fait l'économie du sensible tant que les émotions passent pour naturelles, ou autrement dit, que tout système logique pourrait être émotionnel à sa façon.

À propos de leur installation *Seelenwärmer* (que l'on pourrait traduire par réchauffeur ou remontant d'âmes) [fig. 18] dans la bibliothèque de l'Abbaye de Saint-Gall (monastère du VIIe reconstruit au XVIIIe dans un style baroque), Steiner & Lenzlinger racontent une histoire, celle d'émotions venant se faire les captives des livres de la bibliothèque :

"Controllable, small emotions could be classified alphabetically according to the card index box. [...] At a stroke, all stored emotions were set free. Natural powers and higher forces sprang forth; memories swung their arms and legs; the animalistic instinct was liberated; fragmented souls were warmed, put together afresh, and life breathed into them.²⁹" (Steiner et al., 2011, *Seelenwärmer*)

Ce rapport à la régulation (en tant que dangereuse lorsque excessive) et à la nature instable des émotions (avec cette métaphore volcanique ou chimique de la compression et de l'explosion — principe du moteur éponyme) semble être présent dans les filigranes de *Cosmic Incubadora*. Dans le sens où les visiteurs pourraient tout autant se sentir investis d'une mission : celle de libérer quelque chose. On peut penser ici aux histoires d'une autre déesse de la fertilité, principalement inuit, parfois nommée *uinigumasuittuq* (Celle qui ne veut jamais se

²⁸ "Un observateur anonyme, le flâneur navigue à travers l'espace d'une foule parisienne, enregistrant mentalement et effaçant immédiatement les visages et les figures des passants. De temps en temps, son regard rencontre le regard d'une femme qui passe, l'engageant dans une relation virtuelle d'une fraction de seconde, seulement pour lui être infidèle avec la prochaine passante. [...] L'espace navigable est ainsi un espace subjectif, son architecture répondant aux mouvements et aux émotions du sujet." [Ma traduction].

²⁹ "Les contrôlables, les petites émotions pouvaient être classées alphabétiquement, d'après le catalogue de bibliothèque. [...] Lors d'une crise, toutes les émotions stockées retrouvèrent leur liberté. Les pouvoirs naturels et les forces plus hautes jaillirent ; les mémoires balancèrent leurs bras et leurs jambes ; l'instinct animal fut libéré, les âmes fragmentées furent réchauffées, de nouveau rassemblées, et la vie respira en elles." [Ma traduction].

marier), *takanaaluq* (La grande là en bas), ou encore *arnapkapfaaluk* (La méchante femme) : ses doigts ayant été coupés juste avant qu'elle ne se "noie" dans la mer, ils donnèrent naissance aux mammifères marins. Et comme elle gît au fond de l'eau, sans doigt, elle ne peut pas démêler ses cheveux. Lorsque les mammifères marins ne remontent plus aux trous de respiration et que la chasse est entravée (notamment), l'*angakkuq* (le ou la chamane) descend peigner les cheveux de cette femme dans lesquels les animaux sont pris (cf. Kublu, 1999). Avec *Cosmic Incubadora*, on peut tout autant être tenté de ressentir que la charge sensitive mise en balance ne pourra trouver à se libérer qu'en étant démêlée et clarifiée ; que tout processus fécond nécessite un mouvement de remise en ordre, de remise en circulation des énergies accumulées : on s'immerge pour mieux remonter ensuite à la surface, dans la lumière du jour, hors du centre d'art.

Si l'on cherche à comprendre ce qu'est l'émotion (ce qui se "cache" sous ce mot, ou ce que ce mot institue), on pourrait être tenté de penser, au regard de ces éléments, qu'il s'agit d'une façon particulière de relier les choses entre elles. L'émotion peut être conçue comme étant ce qui met en mouvement le corps, la pensée, et dans ce cas on pourrait réduire et dire que ce n'est qu'une forme particulière d'intelligence (turbulente, *non sequitur*, hyperactive, indisciplinée, etc.). Ce qui ferait de l'intelligence une émotion structurée selon des règles collectives. Mais nous pouvons laisser pour le moment cette incompréhension et juste prendre acte de l'aspect turbulent et explosif souvent associé aux émotions et ici reconduit (avec ou sans ironie) dans les propos de Steiner & Lenzlinger. En dépit de l'apparent "chaos" de *Cosmic Incubadora*, on se doute qu'il y a une logique et des règles pour soutenir l'édifice. Ce pourrait d'ailleurs être symptomatique de la post-modernité : tout fait sens / rien ne fait sens. On est renvoyé à sa "propre image", suffisamment ample pour accueillir un maximum de projection, un maximum de cinéma, au risque de se noyer dans cette Babel de déchets. *Cosmic Incubadora* ne répond pas vraiment aux questions qu'on lui pose, mais elle reflète une myriade de réponses possibles.

Le thème de la grotte est une autre récurrence dans les recherches de Steiner & Lenzlinger. Ainsi écrivent-ils, à propos de *Méta jardin*, "In its grotto of

rationality, beauty joined intelligence³⁰." Dans un premier mouvement, l'allégorie de la caverne semble convoquée. Les illusions, la mimésis littérale et trompeuse, le jeu de l'imitation : tout semble renvoyer les visiteurs à Platon. Dans *La République*³¹, juste après avoir développé cette image, il expose sa méthode dialectique, dont je retiens les points suivants : ce qui importe pour la cohésion stratégique du groupe et son efficacité, ce n'est pas tant que tous les membres aient accès aux mêmes données, mais plutôt que tous utilisent le même cheminement logique, de façon à susciter les mêmes données ; ce n'est pas tant le résultat que la façon d'y accéder qui signe l'identité. Revenant aux *stratégies* pointées par Manovich, on pourrait penser à une dialectique émotionnelle, en lien avec la façon d'architecturer l'émotion (si tant est qu'en dépit de son étymologie la dialectique puisse se détacher du verbal, à supposer que tout ne soit pas verbal dans la conscience). À ce stade on pourrait être tenté de dire que les émotions n'existent pas, ou plutôt qu'elle occupe le même terrain que l'intelligence et que si différence il y a, elle tient au degré de reconnaissance collective. "Être dans l'émotion", c'est être dans le privé, le singulier, l'intime, peut-être dans cet espace censé échapper à un certain nombre de règles. Pourtant la manifestation des émotions est assez quadrillée et laisse assez peu de place à l'improvisation.

Mais pour revenir à l'aspect *grotesque*³² de *Cosmic Incubadora*, une dimension supplémentaire s'ajoute à celle du flâneur cavernicole : celle du grotesque³³ justement. Dans son introduction à *Modern Art and the Grotesque*, Connelly note que :

"Grotesque also describes the aberration from ideal form or from accepted convention, to create the misshapen, ugly, exaggerated, or even formless. This type runs the gamut from the deliberate exaggerations of caricature, to the unintended aberrations, accidents, and

³⁰ "Dans sa grotte de la rationalité, la beauté joignit l'intelligence" [Ma traduction]. Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *The Mystery of Fertility*, "Meta Garden", éd. Christoph Merian Verlag, Bâle, 2010.

³¹ Platon, *La République*, Livre VII. Cf. "allégorie de la caverne" (514a – 532c) et "méthode dialectique" (532e – 533c).

³² Néologisme dont l'historien d'art André Chastel a retracé l'histoire, dans *La Grotesque* (1988).

³³ Le terme "grotesque" vient du latin *grotto* ("grotte"), en référence aux maisons ensevelies (telles la Domus Aurea, ordonnée par Néron) remises au jour à la fin du XVe. Les fresques de ces demeures, avec leurs personnages hybrides (leurs "monstres"), ont inspiré l'art grotesque (ou "grotesque") renaissant. Il en est fait mention, notamment, au chapitre XXXI de *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même* (autobiographie de l'artiste éponyme).

failures of the everyday world represented in realist imagery, to the dissolution of bodies, forms, and categories³⁴." (Connelly, 2003, p. 2)

Ce qui rejoue la question des règles, soit la question circulaire de savoir comment réguler le "hors norme", comment architecturer les émotions sans être dans la création d'un ersatz d'émotion n'ayant plus d'émotion que le nom. Il semble que l'on retrouve ici des échos du *dionysiaque* nietzschéen. Dans ce "vous pouvez utiliser le lit !" on entend beaucoup de chose, et on peut avoir envie de sourire. Mais le contexte de l'exposition, entre laboratoire et documentaire sur la fécondation in vitro, laisse un peu circonspect (après une poignée de minutes passées dans *Cosmic Incubadora*, je me souviens d'avoir aussi cherché du regard les caméras de surveillance).

Connelly, évoquant plus loin Bosch, Holbein et Grünewald, ajoute :

"These grotesques do not play on the body's appetites, but rather on its inevitable failure and death. They exude their own brand of dark humor, but it is a humor absurd enough to make the horrible bearable and to mitigate our responses of fear and disgust."³⁵ (Connelly, 2003, p. 10)

Et de fait, on peut penser à ce *digitus impudicus* (doigt d'honneur), dont nous gratifient aussi bien le Christ de Holbein (*Der Leichnam Christi im Grabe*, 1521-1522) [fig. 19] que celui du Caravage (*Deposizione*, 1602-1603), réussissant par ce détail énigmatique à ramener nos esprits pétrifiés vers un équilibre étrange, entre répulsion incontrôlée et étonnement méditatif.

En dernière instance, c'est peut-être cet état de tension dans lequel nous plonge *Cosmic Incubadora* ; d'une fécondité mortifère à une toxicité fertile.

CONCLUSION

On peut se souvenir des deux éléments (*eleos* et *phobos*) polarisant la catharsis aristotélicienne, ainsi que de l'une des significations les plus anciennes

³⁴ "Le grotesque décrit également l'aberration par rapport à la forme idéale ou par rapport à la convention acceptée, pour créer le malformé, le laid, l'exagéré et même l'informe. Ce type couvre la palette, des exagérations délibérées de la caricature, aux aberrations, accidents et défaillances involontaires du monde de tous les jours représenté dans l'imagerie réaliste, à la dissolution des corps, des formes et des catégories." [Ma traduction].

³⁵ "Ces grotesques ne jouent pas sur les appétits du corps, mais plutôt sur son inévitable échec et sa mort. Ils exudent leur propre genre d'humour noir, mais c'est un humour suffisamment absurde pour rendre l'horrible supportable et pour mitiger nos réponses de peur et de dégoût." [Ma traduction].

du mot *eleos* (attraction), à savoir "table de cuisine"³⁶. Alors, on peut se dire qu'avec la mise en scène des fertilisants agricoles, l'insoluble boucle de *notre pain quotidien*³⁷ est bouclée, et que la catharsis confronte ici son ancrage culinaire. Ce n'est pas sans humour que sur leur site Web, la partie contenant des articles théorisant leurs travaux se nomme "Stomach Juice" (≈ sucs digestifs).

Mais il reste encore une question, ici simplement amorcée : en quoi les structures émotionnelles pourraient-elles tenir davantage des modèles cristallins évoqués par Deleuze et Delanda (réagencements radicaux et spontanés) que d'un équilibre de forces polarisées ? Mais aussi : en quoi les structures générées par cristallisation organique modifient-elles cette conception ?

Dans cet article, il aura été question de ce qui peut se produire lorsque l'on se confronte à une masse d'informations : peut-on faire autrement que de s'y reconnaître ? Cette reconnaissance est-elle un gage d'inclusion ? Puis il aura été question des limites du phénomène de cristallisation mais aussi de la souplesse des structures cristallines lorsque associées au vivant. Et enfin nous avons rencontré un problème : faut-il avoir peur d'anéantir l'émotion en essayant de la structurer ?

³⁶ Cf. Le *Banquet des Sophistes* (c. 228 après J.-C.), annoté par M. Lefebvre de Villebrune : "Je n'ignore pas ce qu'Appollodore d'Athènes a dit des habitans de Delos; savoir, qu'ils servoient de cuisiniers [...].En général, on les nomme *eleodytes*, parce qu'ils sont occupés aux tables de cuisine, et servent dans les repas publics. Or, une telle table se dit, en grec, *eleos* ; comme dans ce vers d'Homère :

"Mais après avoir fait rôtir, et mis sur les *eleoi*, ou tables de "cuisines."

[...] La loi des Amphictyons ordonne que les *Eleodytes* fourniront l'eau nécessaire, désignant par ce mot les *Trapezopes*, et autres semblables personnages qui étoient de service."

Athénée, *Le Banquet des Savans*, t. II, trad. par M. Lefebvre de Villebrune, éd. Lamy, Paris, 1789, pp. 160-162.

Lefebvre de Villebrune ajoute dans une riche note relative à ce passage que "*tragos* [...] signifie en général *les grains comestibles*." On ne peut s'empêcher de penser ici à la *tragédie*, voire même à la *Naissance de la tragédie* nietzschéenne, en ce qu'*eleos* semble tout autant pointer vers Dionysos : "1. Eléus, roi d'Elide. [...] 3. Surnom d'Apollon et de Bacchus, comme inspirant des sentiments d'humanité. R. *eleos*, compassion." François Noel, *Dictionnaire de la fable*, t. I, éd. Le Normant, Paris, 1823, p. 509.

³⁷ Cf. les films *Our Daily Bread* (King Vidor, 1934) et *Unser täglich Brot* (Nikolaus Geyrhalter, 2005).

WEBOGRAPHIE :

- Steiner *et al.*, 2011 : STEINER Gerda & LENZLINGER Jörg, site Web consulté dans le courant du premier trimestre 2011, <http://www.steinerlenzlinger.ch/>

BIBLIOGRAPHIE :

- Carruthers, 2002 : CARRUTHERS Mary, *Machina memorialis – Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge* (1998), trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, éd. Gallimard, Paris, 2002.
- Connelly, 2003 : CONNELLY Frances S., *Modern Art and the grotesque*, "Introduction", éd. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Delanda, 2004 : DELANDA Manuel, "Deleuze and the Use of the Genetic Algorithm dans Architecture", *Art and Technology Lecture Series*, Columbia University, New York, April 9, 2004.
- Kublu, 1999 : KUBLU Alexina, "uinigumasuittuq - She who never wants to get married", dans *Interviewing the Elders*, Volume 1, *Introduction to the Oral Traditions*, Nunavut Arctic College, 1999, pp. 153-161.
- Manovich, 2001 : MANOVICH Lev, *The Language of New Media*, éd. MIT Press, Cambridge, 2001.
- Steiner *et al.*, 2010 : STEINER Gerda & LENZLINGER Jörg, entretien avec FELLELY Jean-Paul & KAESER Olivier, dans *Le Phare*, n°6, septembre-décembre 2010.
- Yates, 1999 : YATES Frances, *The Art of Memory* (1966), éd. Routledge, London & New York, 1999.

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art
Master 1 Esthétique
Adeline GASNIER

***COSMIC INCUBADORA*¹ :**
CRISTALLISATION ÉMOUVANTE

Article de recherche préparé sous la direction de Madame Hélène SIRVEN

Dans le cadre de son séminaire "Les Ailleurs"

Mai 2011

Annexes

Table des matières :

Présentation de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger	p. 02
Illustrations	p. 03
Texte préliminaire ("Définition des ailleurs ?")	p. 12

CD joint :

"Bruno Taut et la <i>Gläserne Kette</i> : architecture d'émotion"	<u>01_BTGK.pdf</u>
+ Annexes	<u>01.pdf</u>
" <i>Cosmic Incubadora</i> : cristallisation émouvante"	<u>02_CICE.pdf</u>
+ Annexes	<u>02.pdf</u>
"No Ghost, Just Someone? Les agents conversationnels"	<u>03_NGJS.pdf</u>
+ Annexes	<u>03.pdf</u>
"Modèles émotionnels et agents conversationnels"	<u>04_MEAC.pdf</u>
+ Annexes	<u>04.pdf</u>

¹ *Cosmic Incubadora* (2010) est une installation de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, présentée dans le cadre de leur exposition "Comment rester fertile ?", au Centre Culturel Suisse de Paris (CCS), du 18 septembre au 12 décembre 2010.

Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger

Nés en 1967 à Ettiswil et 1964 à Uster,
vivent et travaillent à Langenbruck, canton de Bâle (Suisse).
<http://www.steinerlenzlinger.ch>



Photos courtesy of artist.

“Gerda Steiner et Jörg Lenzlinger collaborent depuis 1997. Gerda Steiner est connue pour ses peintures murales englobant l’espace dont les lignes courbes et couleurs franches rappellent les motifs psychédéliques des sixties. Jörg Lenzlinger s’est spécialisé dans les expérimentations à base d’urée fabriquée artificiellement. Celle-ci est transformée en stalactites hautes en couleur et en paysages “organo-cristallins”. Ensemble, les deux artistes conçoivent de grandes installations créant de petits parcs d’attractions qui distillent des histoires avec charme et ironie¹.”

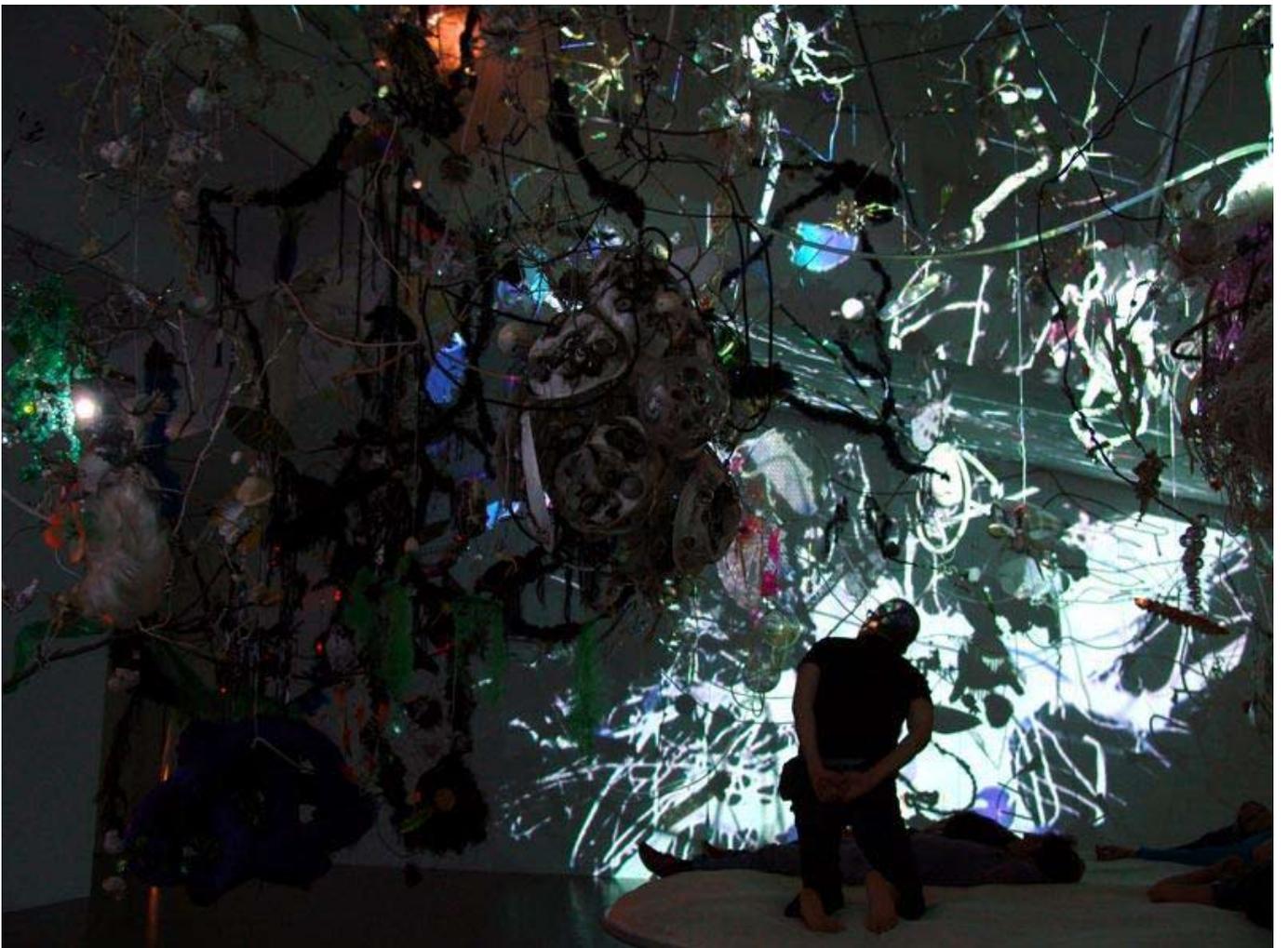
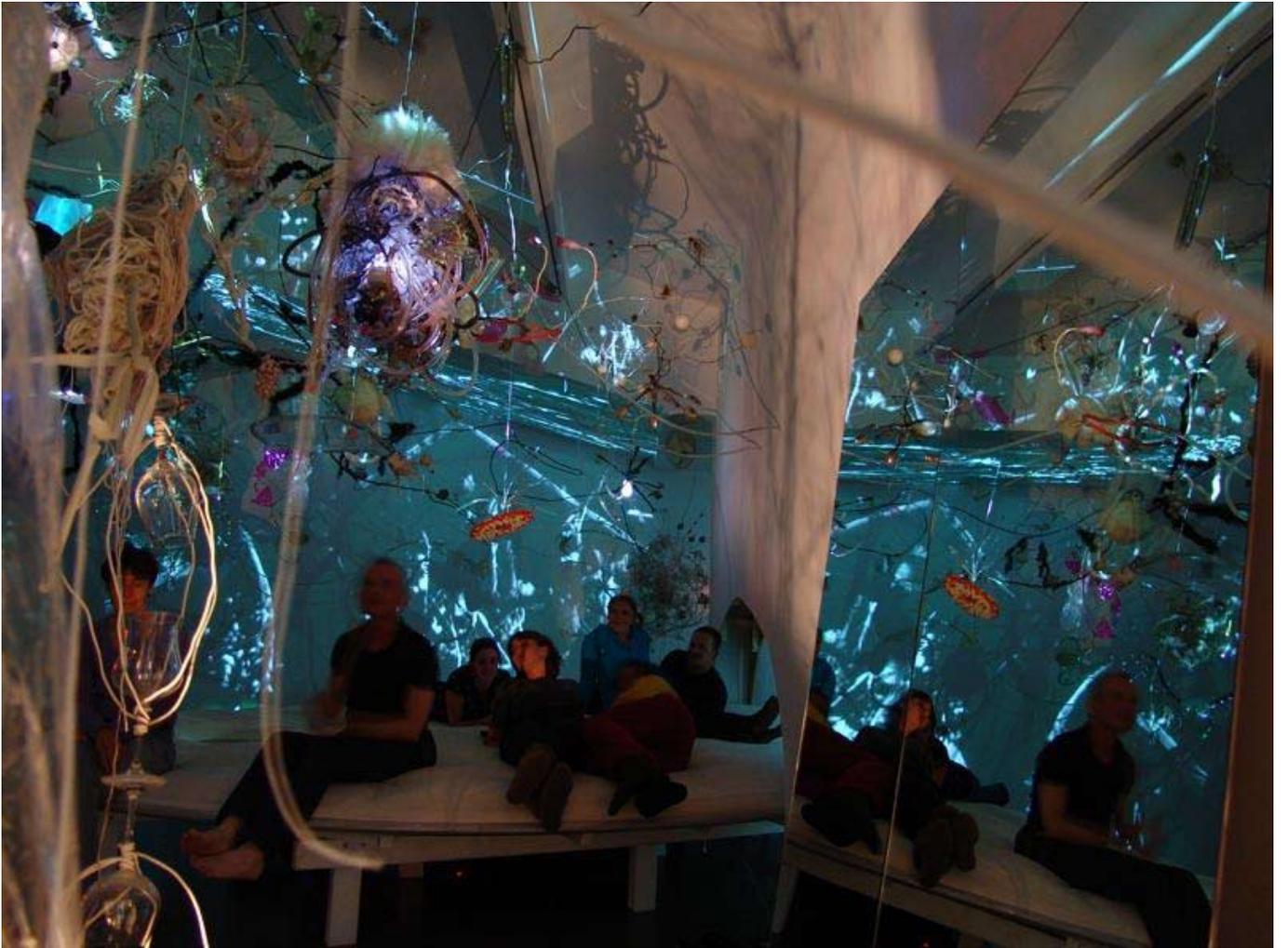
Expositions récentes :

- 2010 : *Creep-Show*, Stampa, Bâle.
- 2009 : 3^e Biennale d’art contemporain de Moscou.
- 2008 : *The Water Hole*, ACCA Melbourne.
- 2007 : *Le Jardin de lune*, ancienne mine d’argent de Sainte-Marie-aux-Mines, Alsace.
- 2007 : *O Escritório*, CCBB, Brasilia.
- 2006 : *The Found & Lost Grotto*, San Antonio Artspace, San Antonio.
- 2006 : *Grottes sauvages sur forêt cérébrale civilisée*, Palais de Tokyo, Paris.
- 2005 : *Le Méta Jardin*, La Maison rouge, Paris.
- 2005 : *The Soul Warmer*, Bibliothèque de l’Abbaye de Saint-Gall.

Publications :

- The Mystery of Fertility*, Christoph Merian Verlag, Bâle, 2010.
- Seelenwärmer*, préface de Haruki Murakami, Verlag am Klosterhof, Saint-Gall, 2005.
- Brainforest*, Christoph Merian Verlag, Bâle, 2005.
- Gute und dumme Wunder*, Lars Müller Publishers, Baden, 2003.
- Heimatmaschine*, Urs Engeler Verlag, Basel, 2003.
- Cómo llegó la morsa a Madrid?*, éd. La Casa Encendida, Madrid, 2003.
- Lift-up*, affiche d’artiste, éd. Attitudes et Creatio Helvetica, Genève, 2000.

¹ Andreas Münch, “Die wundersamen Gärten von Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger” (http://www.steinerlenzlinger.ch/stomachj_the.html), traduction française par Musée d’Art Contemporain de Lyon (http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/fiches_expo/generation.pdf).



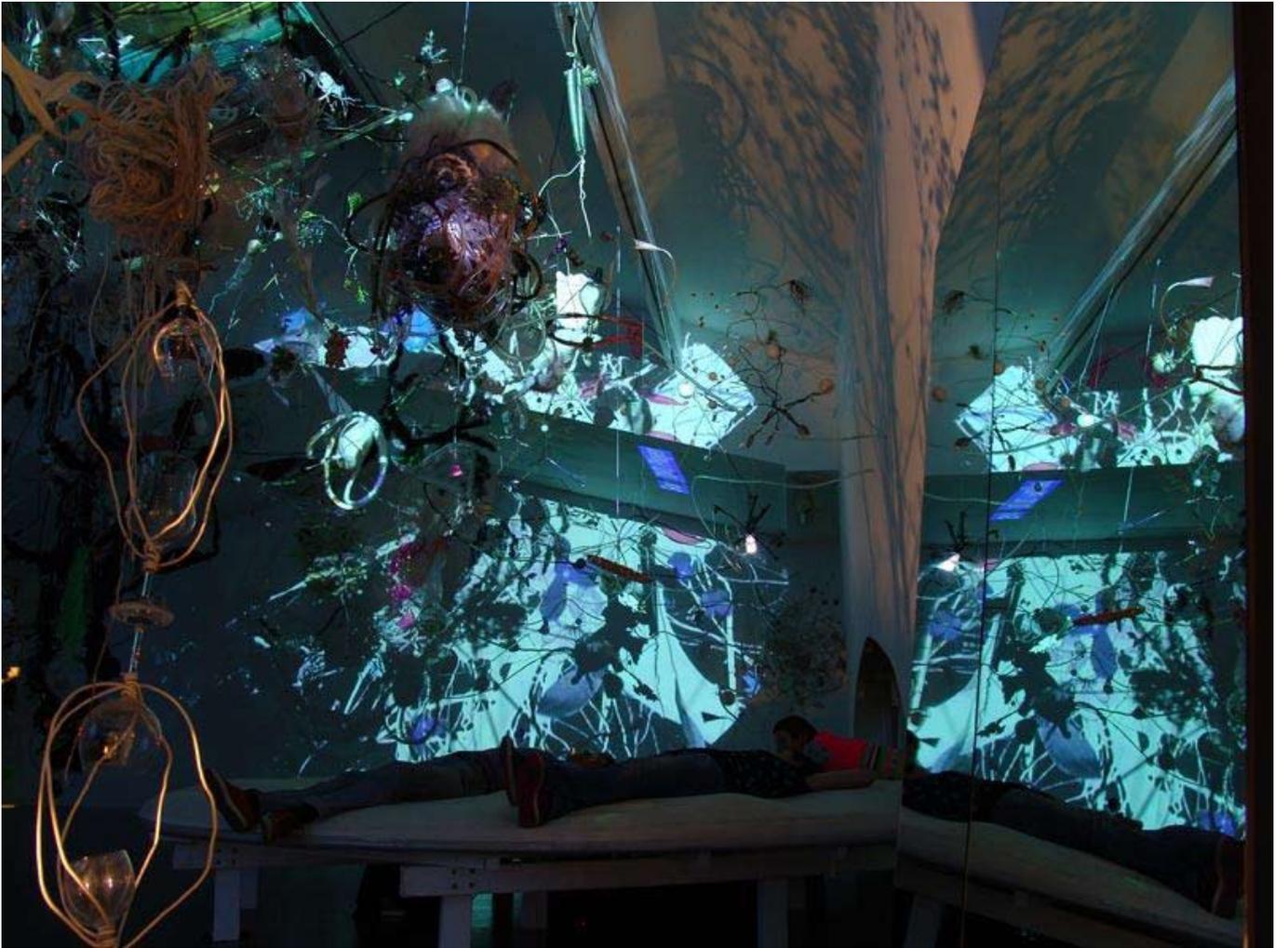


fig. 1, 2, 3 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *Cosmic Incubadora* (installation totale), 2010. Exposition "Comment rester fertile ?", du 18 septembre au 12 décembre 2010, Centre Culturel Suisse, Paris. Photos de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger - © Steiner & Lenzlinger, 2010. <http://www.ccsparis.com/events/detail/168>



fig. 4, 5, 6 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, installation *Black Box*, 2010. Exposition "Comment rester fertile ?", du 18 septembre au 12 décembre 2010, Centre Culturel Suisse, Paris. Photos personnelles.

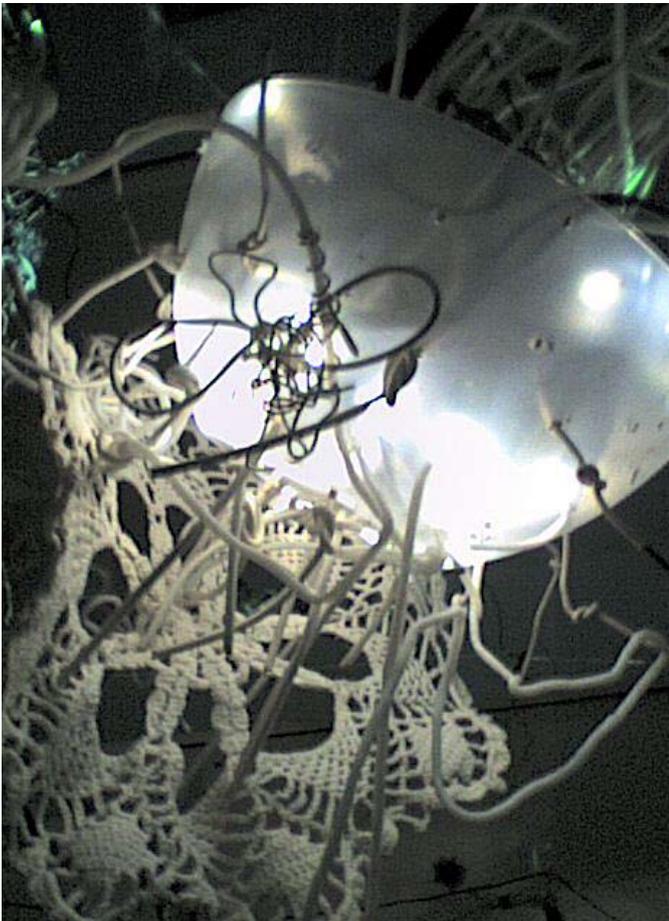


fig. 7, 8, 9 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *Cosmic Incubadora* (installation totale), 2010. Exposition "Comment rester fertile ?", du 18 septembre au 12 décembre 2010, Centre Culturel Suisse, Paris. Photos personnelles. 6

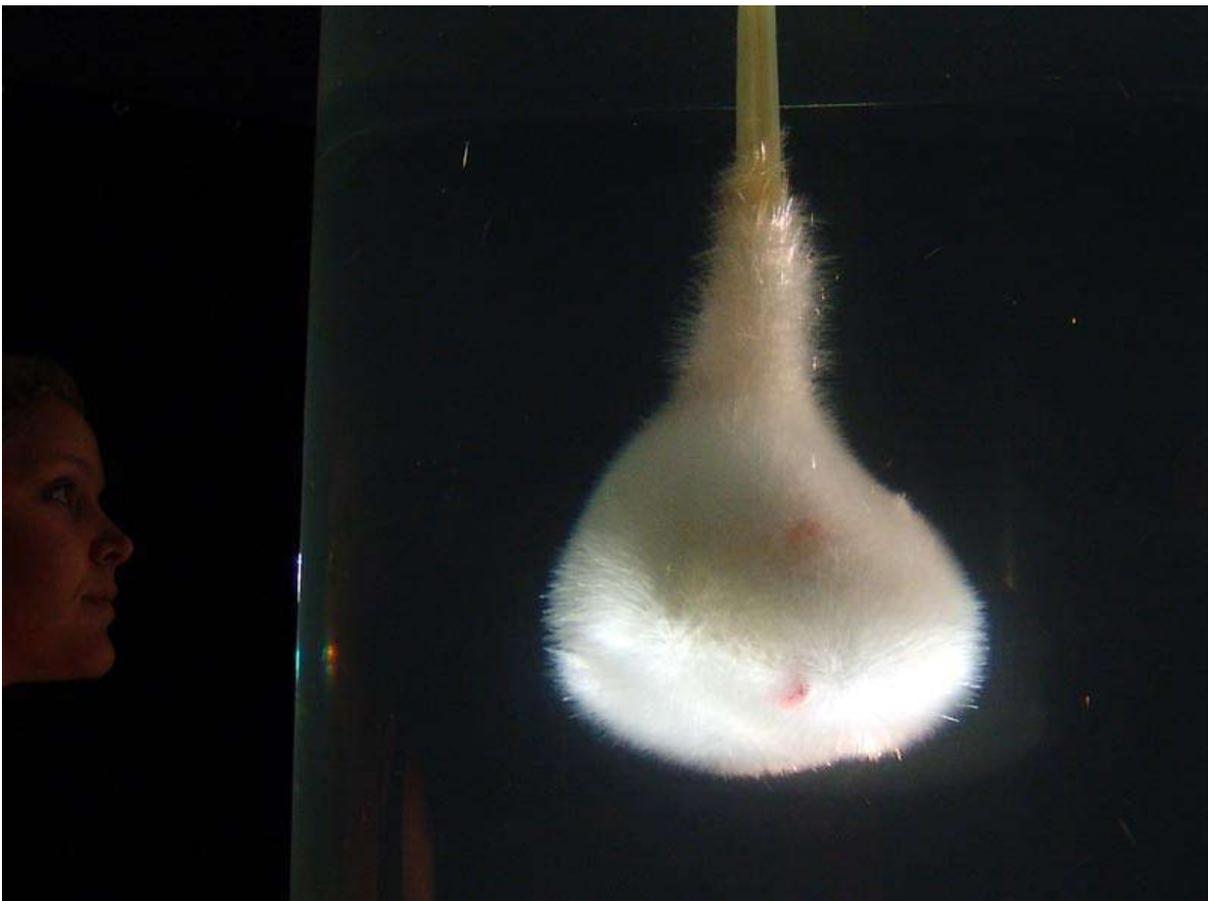


fig. 10 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *Cosmic Incubadora* (installation totale), 2010. Exposition "Comment rester fertile ?", du 18 septembre au 12 décembre 2010, Centre Culturel Suisse, Paris. Photo de Corinne Stoll, sur OAKAZINE. <http://oakazine.com/2010/11/paris-comment-rester-fertile/>

fig. 11 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *Le Cristallisateur* (oeuvre en transformation permanente), 2010. Exposition "Comment rester fertile ?", du 18 septembre au 12 décembre 2010, Centre Culturel Suisse, Paris. Photo de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger - © Steiner & Lenzlinger, 2010. <http://www.ccsparis.com/events/detail/168>



fig. 12 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *La table des offrandes*, 2010. Exposition "Comment rester fertile ?", du 18 septembre au 12 décembre 2010, Centre Culturel Suisse, Paris. Photo de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger - © Steiner & Lenzlinger, 2010. <http://www.ccsparis.com/events/detail/168>

fig. 13 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *Kunstdünger* (fertilisant artificiel). Photo de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger - © Steiner & Lenzlinger. http://www.steinerlenzlinger.ch/eye_kunstdunger.html

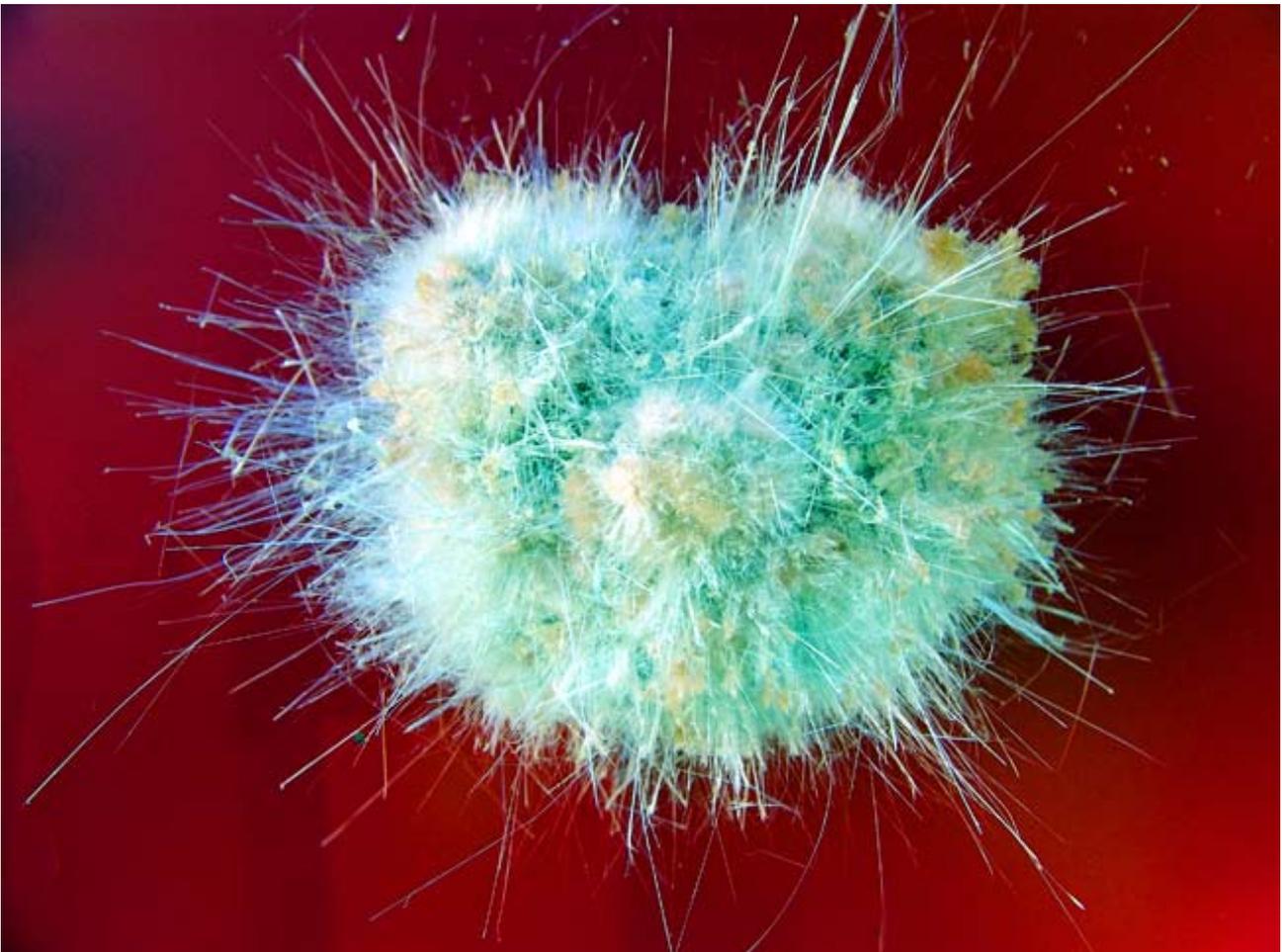


fig. 14, 15 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *Kunstdünger* (fertilisant artificiel). Photos de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger - © Steiner & Lenzlinger. http://www.steinerlenzlinger.ch/eye_kunstdunger.html



fig. 16, 17 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *Méta Jardin*, 2005. La maison rouge, Paris. Photos de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger - © Steiner & Lenzlinger, 2005. http://www.steinerlenzlinger.ch/eye_metajardin.html 10

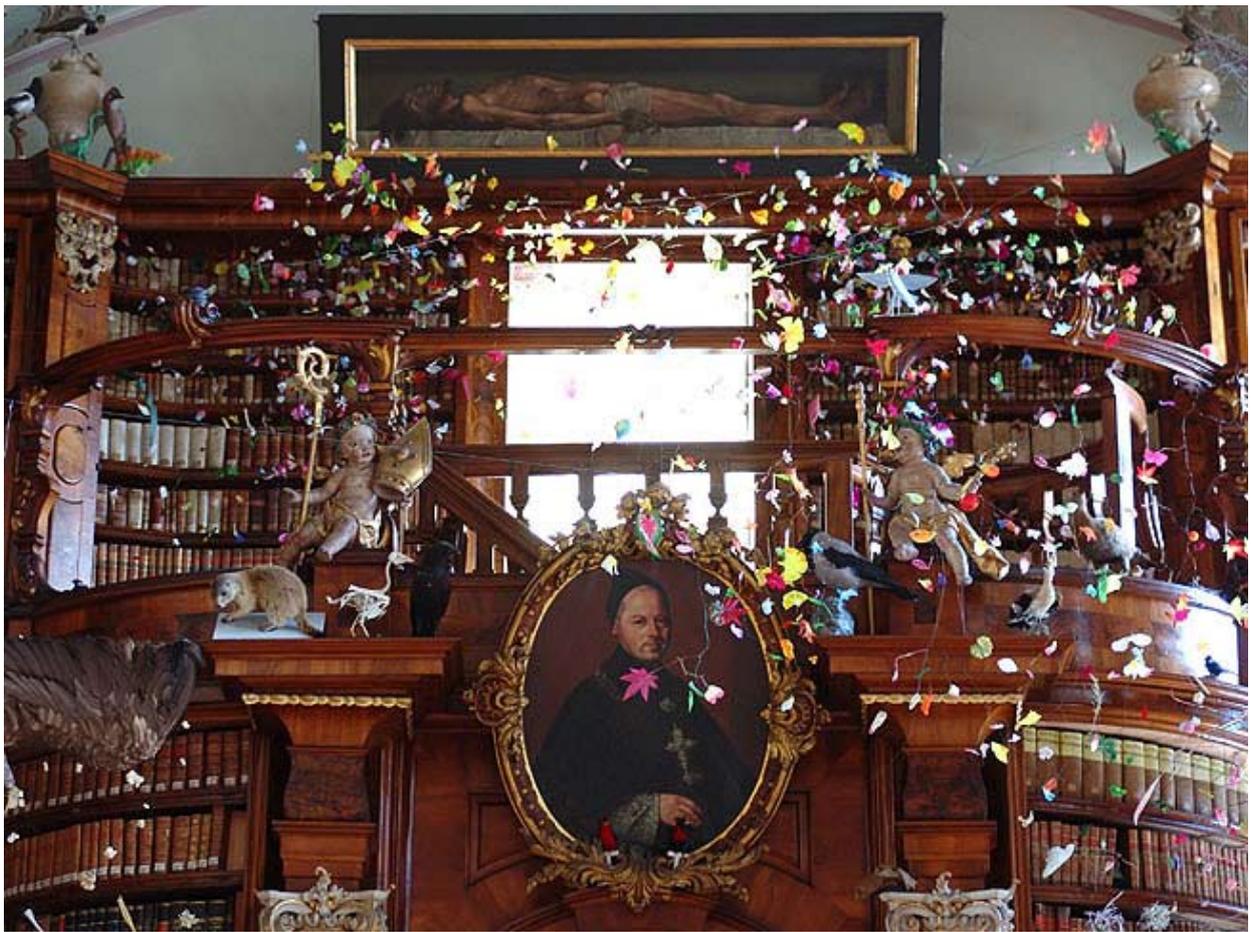


fig. 18, 19 - Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *Seelenwärmer*, 2005. Stiftsbibliothek St.Gallen. Photos de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger - © Steiner & Lenzlinger, 2005. http://www.steinerlenzlinger.ch/eye_seelenwarmer.html
Sur la fig. 19 on peut voir, dans la partie supérieure de l'image, une reproduction du tableau de Holbein le Jeune, *Der Leichnam Christi im Grabe*.

Définition des *ailleurs* ?

Il y a des là-bas, des avant, des après. Et il y a des *ailleurs* ?

Empruntons Pierre à Sartre¹ : si Pierre est à Berlin et si je connais Berlin, alors Pierre est là-bas. Autrement dit, tant que l'espace-temps (le contexte de ce qu'il s'agit de situer) est supposé connu, *l'ailleurs s'effrite au profit du là-bas imaginé, ou du nulle part*. Pourtant, d'ici à ailleurs semble se dessiner une trajectoire fructueuse, si on laisse aux ailleurs le soin d'induire systématiquement l'ici — un précis identifié auquel opposer l'indistinct. On pourrait dire qu'il n'y a pas d'ailleurs sans ici, et alors les indéfinissables ailleurs de se circonscrire en négatif : *du tout* (lequel ?), *retrancher le supposé connu pour dégager l'ailleurs*, sous forme de reste.

Et si nous ne connaissons pas Berlin ? Nous croyons connaître Pierre. Et nous pouvons modéliser les là-bas qu'il se sera choisi et / ou qui l'auront choisi ; nous pouvons fabriquer du défini, avec des degrés de plausibilité. Et les ailleurs de devenir *l'au-delà d'un seuil sans cesse repoussé*.

Mais aux préparatifs enchantés de voyages prometteurs se substitue bientôt la permanence baudelairienne du corps imaginant : "Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, / Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image²". Voilà que se dessine l'horizon indépassable de l'actuel, au sein duquel les ailleurs se subordonnent au présent — présence mémorielle à soi. À l'inaccessible finalité extérieure, se substituent une série de tâches internes, programmées pour être accomplies. Et Jacques de dire "Je vais vous révéler un grand secret. Une astuce immémoriale de l'humanité. En avant, c'est n'importe où³." Et *l'ici annule les ailleurs*.

Alors, s'en remettre au truchement de l'imagination pour jouer les envers du décor, et nous voici ailleurs à moindres frais. *De l'ici totalisant retrancher l'escompté, désarticuler les routines* : insatiable "pourquoi" injectant du qui-ne-va-plus-de-soi, de l'incompréhension ?

Reprenons : Sartre, Baudelaire, Kundera. Nous voilà situés.

J'ai croisé une femme, qui à la fin de sa vie ne pouvait plus dire qu'un seul mot :

“Écoute”.

¹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire – Psychologie Phénoménologie de l'imagination* (1940), éd. Gallimard, Paris, 1986, p.349.

² Charles Baudelaire, “Le voyage”, in *Revue Française*, 10 avril 1859.

³ Milan Kundera, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, éd. Gallimard, Paris, 1998, p. 123.