

Pour une expérience sensorielle au coeur de la ville

The New York City Waterfalls, d'Olafur Eliasson Public Art Fund and New York City, du 26 juin au 13 octobre 2008.

www.nycwaterfalls.org

Aurélie Tiffreau

Number 236, Spring 2011

Arts, technologies et relations hybrides

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64182ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tiffreau, A. (2011). Pour une expérience sensorielle au coeur de la ville / *The New York City Waterfalls*, d'Olafur Eliasson Public Art Fund and New York City, du 26 juin au 13 octobre 2008. www.nycwaterfalls.org. *Spirale*, (236), 42–44.

Pour une expérience sensorielle au cœur de la ville

PAR AURÉLIE TIFFREAU

THE NEW YORK CITY WATERFALLS d'Olafur Eliasson

Public Art Fund and New York City, du 26 juin au 13 octobre 2008. www.nycwaterfalls.org

De juin à octobre 2008, on pouvait apercevoir à New York quatre chutes d'eau artificielles placées en différents lieux au bord de l'East River. La plus monumentale se trouvait sous le pont de Brooklyn et était visible depuis les rives de Manhattan. Semblant prendre sa source à la jonction de la pile et du tablier du pont, elle formait un rideau scintillant et s'écoulait dans la rivière. Tout comme les trois autres chutes, présentées, elles, indépendamment d'une architecture, elle offrait à la vue du spectateur sa structure en échafaudages ainsi que son système de pompage de l'eau.

Ce projet poétique et inattendu a été réalisé par le danois Olafur Eliasson, considéré à la fois comme un artiste conceptuel, post-minimaliste et un héritier du Land Art par la richesse de ses créations. Marqué par les paysages de son enfance, il travaille avec des éléments naturels comme le vent, la lumière, la couleur, l'eau, la chaleur, la gravitation... qu'il mêle souvent à une technologie numérique plus ou moins complexe afin de créer des sculptures ou des installations. *The Weather Project*, présentée en 2003 à la Tate Modern de Londres, et qui proposait une expérience du soleil, est une de ses œuvres les plus emblématiques.

Si l'artiste avait déjà réalisé des chutes d'eau pour diverses expositions, elles étaient généralement de dimensions beaucoup plus réduites que celles de New York et situées dans des espaces intérieurs. En alliant l'eau, élément naturel, à une structure et un système technique et informatique, cette œuvre fusionne deux domaines qui paraissent à première vue antithétiques. De plus, comme l'artiste l'affirme lui-même, nombre de ses créations ont été réalisées avec l'aide de personnes étrangères au domaine artistique, comme des ingénieurs, des mathématiciens, des architectes ou encore des biologistes. L'œuvre fait ainsi appel à d'autres champs de connaissance, ce qui nous amène à envisager une éventuelle modification de son statut.

Il semble donc que la particularité première des *Waterfalls* soit leur caractère hybride, hybridation que l'on retrouve à

différents niveaux : celui du statut de l'œuvre, qui oscille entre art et technique ; celui de l'œuvre elle-même, qui se veut à la fois un produit de la nature et de la culture ; et celui de la situation de l'œuvre, qui reproduit un phénomène naturel mais prend cependant place en milieu urbain.

UNE NATURE ARTIFICIELLE

Comme l'explique Eliasson, la pratique artistique a affirmé sa capacité à redéfinir son propre programme et ses moyens de création. Cette ouverture est le gage d'une plus grande diversité et liberté. Que ses réalisations relèvent de l'art ou non est secondaire pour l'artiste, qui s'interroge d'abord sur la possibilité de « *mettre en place une pratique qui permette aux spectateurs d'établir une relation avec l'œuvre sans formaliser le processus, c'est-à-dire sans leur expliquer comment vivre l'expérience [...]. Pour garder cette liberté, il est très important de ne pas l'enfermer dans un cadre défini qui détermine la manière dont elle est perçue par le public* ».

Aussi les *Waterfalls* se présentent-elles à première vue comme une construction dotée d'un système technique produisant une chute d'eau : mesurant entre 27 et 36 mètres de hauteur, leur structure est constituée d'échafaudages. L'eau utilisée est pompée dans la rivière et continuellement propulsée par un assemblage de tuyaux au sommet de l'ensemble. De là, elle s'écoule en passant par une rampe nervurée qui perturbe son flux et lui donne l'aspect d'une chute d'eau naturelle. Le fonctionnement de l'œuvre est donc assez simple et sa présentation minimale puisqu'elle montre à la fois le dispositif et l'effet qu'il produit. On retrouve cette particularité dans plusieurs des travaux d'Eliasson. Par exemple, *Beauty* (1993) est une installation constituée d'un tuyau d'arrosage perforé en divers endroits et fixé au plafond d'une salle obscure. L'eau s'échappe en jets qui, éclairés de façon oblique par un projecteur, deviennent le support d'un arc-en-ciel, visible par le spectateur à partir d'un seul point de vue. S'il se déplace,

l'effet d'optique disparaît. Là encore, un mécanisme simple reproduisant un effet naturel est laissé en évidence. Le dissimuler reviendrait à ne mettre en avant que le phénomène engendré. L'œuvre tendrait alors vers ce que les romantiques appelaient le Sublime, ce sentiment de petitesse et d'effroi de l'homme face à la puissance et l'immensité de la nature. Or Eliasson ne conçoit pas la nature de cette manière ni ne l'aborde de façon nostalgique. Laisser la structure apparente permet d'introduire une distanciation, de démythifier le Sublime en révélant son origine de manière scientifique. À l'émerveillement de la découverte d'un arc-en-ciel succède la compréhension rationnelle du phénomène. Au mystère de l'origine de la chute d'eau se substitue un système de pompage électrique. Ce faisant, l'artiste empêche toute forme de contemplation d'apparaître et stoppe la naissance d'une transcendance pour nous ramener à une compréhension littérale de l'œuvre.

Si la technicité se trouve au cœur du travail d'Eliasson, elle n'est pas simplement un support ou un système qui met les œuvres en mouvement, mais bien leur matériau même. C'est cette opposition supposée entre la technologie et le phénomène qu'elle crée qui fait sens. Cependant, l'œuvre n'atteint sa complétude que dans la rencontre avec le spectateur.

UNE EXPÉRIENCE PHÉNOMÉNOLOGIQUE

En effet, les réalisations d'Eliasson, notamment celles qui se trouvent dans l'espace public comme les *Waterfalls*, ont pour but d'engager et de stimuler la discussion avec les passants. Celle-ci peut se faire sur le plan intellectuel, mais également phénoménologique : la prise de conscience de l'espace et du temps dans lesquels nous nous trouvons est une donnée fondamentale de son travail. Le fonctionnement de notre société est tel que nous avons plus tendance à nous les représenter qu'à en avoir une conscience physique : le temps qui passe, tel que nous le concevons, se résume souvent à un temps cyclique qui suit le cheminement des aiguilles d'une montre sur un cadran. Fondamentalement, le temps n'est pas un cycle mais une durée dans laquelle nous nous trouvons et dont nous avons perdu conscience. Les *Waterfalls* transforment également notre perception de l'espace en le remodelant au sens propre du terme, c'est-à-dire en lui donnant de l'épaisseur. Regarder l'eau tomber nous donne une idée de la hauteur de la chute, de l'espace « vertical » : plus la hauteur est importante, plus l'eau nous paraît tomber lentement. Inversement, la vitesse de la chute nous informe sur la distance qui nous en sépare et nous fait prendre conscience de l'espace « horizontal ». Plus nous nous rapprochons d'elle, plus l'eau semble s'écouler rapidement. Les *Waterfalls* donnent une échelle à l'espace qui nous entoure et nous permettent ainsi de nous situer à l'intérieur. Selon l'artiste, le *skyline* de Manhattan, souvent perçu comme une image plate, notamment à cause des milliers de photographies qui en véhiculent la reproduction, est de nouveau appréhendé comme un volume grâce aux chutes. Ainsi, par leur présence matérielle, elles provoquent une recorporalisation chez le spectateur en lui faisant réintégrer son être physique et, par conséquent, en lui faisant

percevoir le monde du point de vue sensoriel. Car si les chutes exacerbent notre sensibilité à la dimension spatio-temporelle, elles stimulent également d'autres sens : les projections d'eau, soumises au vent, peuvent se déposer sur notre peau, mobilisant le toucher ; les reflets stimulent notre vue ; l'eau qui retombe dans la rivière produit un grondement sonore et enveloppant...

Parce qu'elles relèvent du domaine du sensible, ces œuvres sont perçues différemment par chaque individu qui leur confère une signification singulière. Il est important pour l'artiste que ses créations donnent lieu à des échanges, d'une part, parce que cela vient enrichir leur sens et, d'autre part, parce que cela amène les spectateurs à prendre conscience, ensemble, de l'espace qui les entoure et à débattre à son sujet. Si les *Waterfalls* proposent une réflexion sur la relation physique du spectateur avec l'eau, elles renvoient également à un questionnement écologique. L'eau est une richesse qu'il est impératif de protéger : elle revêt une importance à la fois politique, économique et sociale. Cette œuvre possède donc des qualités esthétiques, phénoménologiques et éthiques. Il est question de beauté mais aussi de responsabilité et cette dernière n'a de force que si elle est l'objet d'une prise de conscience sociale globale.

L'HYBRIDATION AU SERVICE DE L'UNITÉ

S'il est surprenant de se trouver face à des chutes d'eau dans un contexte totalement urbain comme celui de New York (exception faite de systèmes ou d'autres d'écluses qui peuvent abonder dans des villes où l'on retrouve une circulation maritime), ces *Waterfalls* y sont en réalité très bien intégrées. Eliasson a choisi de réaliser leur structure en échafaudages parce qu'ils sont omniprésents dans cette cité tentaculaire en continuelle transformation. De même, l'East River et l'Hudson ont donné l'idée à l'artiste de travailler à partir du motif des cascades. Ces cours d'eau ont contribué à structurer la ville et sont partie intégrante de sa physiologie, de son économie et de la vie de ses habitants. Les *Waterfalls* répondent aux dimensions et au contexte historique du site sans toutefois en dépendre. Ainsi, elles possèdent une dimension d'étrangeté suffisante pour capter l'attention, mais sont assez bien intégrées dans le paysage pour que leur propos soit intelligible.

Cependant, le sujet premier de leur discours est bien la reproduction artificielle d'un phénomène naturel. Cette intégration dramatique de la beauté spectaculaire de la nature dans la ville a certes pour but de souligner notre relation à l'environnement, mais elle soulève également une question posée depuis longtemps par l'art contemporain : où commence la culture et où s'arrête la nature ? Si la définition de ces deux termes était encore claire à la fin du XIX^e siècle, cela n'est plus le cas aujourd'hui. L'activité de l'homme s'est tellement étendue qu'il est désormais difficile de trouver une forme de nature ne subissant pas son influence. Selon la théoricienne en urbanisme Jane Jacobs, « *on ne peut scinder l'homme, ce qu'il produit, du reste de la nature environnante. La frontière entre ces deux sphères disparaît car*

l'homme est pris naturellement dans un processus de transformation² ». Cette évolution, qui tend à effacer la distinction entre « naturel » et « artificiel » en créant un nouveau milieu hybride, serait donc normale et positive. Deux chercheurs spécialisés dans les sciences cognitives, Humberto Maturana et Francesco Varela, vont encore plus loin en démontrant que, physiologiquement, cette différence entre nature et culture n'existe pas. Les racines de la connaissance et de la conscience seraient biologiques et relèveraient donc du domaine de la nature. Les dissocier de la mémoire et de l'expérience, que l'on considère comme faisant partie de la culture, serait un non-sens : « nous sommes "nature" et nous sommes "culture". [...] L'idée même de nature en tant que catégorie ontologique, distincte de toute expérience humaine, parvient à sa conclusion historique³ ».

Mi-naturelles mi-artificielles, ces chutes nous proposent donc une réflexion sur la transformation de notre civilisation. Elles nous aident à sortir de la conception surannée d'une nature sauvage et à accepter l'évolution inexorable de la société humaine. †

1. « Entretien entre Daniel Birnbaum et Olafur Eliasson », *Olafur Eliasson*, Phaidon, Paris, 2007, p. 31.
2. Jane Jacobs, *The Nature of Economies*, First Vintage Books Edition, New York, 2000 ; citée par Marianne Krogh Jensen dans « Remarques sur la nature, la super-écologie, la vie, la production, la position et sur d'autres délibérations », *Olafur Eliasson*, cat. exp., Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2002, np.
3. Bill McKibben cité par Marianne Krogh Jensen dans « Remarques sur la nature, la super-écologie, la vie, la production, la position et sur d'autres délibérations », *Olafur Eliasson*, op. cit., np.

DOSSIER

L'imaginaire du corps technomodifié. Entretien avec Mael Le Mée

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIANNE CLOUTIER

Artiste et scénariste, Mael Le Mée a également enseigné la dramaturgie à l'Université Bordeaux 3 et à l'École des métiers du cinéma d'animation d'Angoulême. Ses œuvres, installations et performances, interrogent principalement le rapport du vivant et du corps aux technologies. Son travail a été présenté en Suisse, en Espagne et en France, notamment au Musée d'histoire des sciences de Genève ainsi qu'au Cube, Centre de création numérique d'Issy-les-Moulineaux et au Palais de Tokyo à Paris. Dans cet entretien, Mael Le Mée discute des thèmes récurrents de sa pratique artistique et principalement de son entreprise de fiction biotechnologique, l'Institut Benway. Pour en savoir davantage sur le travail de Mael Le Mée et ses performances à venir, consultez son site Internet au www.mael-lemee.org ou le site de l'Institut Benway au www.institut-benway.com

SPIRALE — Votre production artistique est avant tout un travail basé sur l'écriture, sur la construction de personnages et de fictions qui servent à mettre en place des récits. Il s'agit donc, en un sens, d'une démarche similaire à votre travail de scénariste. Qu'est-ce que la mise en performance de ces scénarios vous apporte de plus ? En quoi le contact direct établi avec le public est-il important ?

MAEL LE MÉE — L'Institut Benway pose la question des mutations corporelles à venir, que l'on peut conceptualiser dès aujourd'hui, mais qui ne sont pas encore faisables à l'échelle proposée par cette entreprise. L'idée est d'arriver à trouver des moyens pour les faire ressentir au spectateur. On se retrouve à la croisée de la science-fiction, de la fiction tout court et de la simulation. Ce qui m'intéresse est d'arriver à simuler des situations et pousser le spectateur au plus près du ressenti et d'une conceptualisation de quelque chose qui, pour le moment, n'est pas possible. Ce