

Bruce Nauman
Être et ne pas être

Bernard Lévy

Volume 51, Number 207, Summer 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2028ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lévy, B. (2007). Bruce Nauman : être et ne pas être. *Vie des arts*, 51(207), 40–46.

**BRUCE
NAUMAN** **ÊTRE**

A glowing blue neon sign in a cursive script, spelling out 'BRUCE NAUMAN'. The sign is mounted on a dark surface and has a soft glow around it.

My name as though it were written on the surface of the moon, 1968
Stedelijk Museum, Amsterdam

ET NE PAS ÊTRE



À SOIXANTE-HUIT ANS, BRUCE NAUMAN FAIT PARTIE DE LA POIGNÉE D'ARTISTES LES PLUS SOLLICITÉS DU MONDE. DEPUIS LA RÉTROSPECTIVE PRÉSENTÉE AU MUSÉE D'ART MODERNE DE NEW YORK, EN 1995, LES GRANDS MUSÉES, PRINCIPALEMENT AUX ÉTATS-UNIS ET EN EUROPE, MULTIPLIENT LES EXPOSITIONS D'ENVERGURE. LA PLUS RÉCENTE, L'EXPOSITION *ELUSIVE SIGNS: BRUCE NAUMAN WORKS WITH LIGHT* ORGANISÉE ET PRÉSENTÉE EN PREMIER LIEU PAR LE MILWAUKEE ART MUSEUM AU DÉBUT DE 2006, TERMINE, CET ÉTÉ, SA TOURNÉE NORD-AMÉRICAINE AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL. NOUS AVONS PENSÉ QU'IL SERAIT INTÉRESSANT DE COMMENTER PARALLÈLEMENT CETTE EXPOSITION AVEC CELLE PRÉSENTÉE À LA QUADRIENNALE DE DÜSSELDORF DE SEPTEMBRE 2006 À JANVIER 2007.

DE DÜSSELDORF...

MARINE VAN HOOF



Parmi les nombreuses manifestations présentées au cours de la Quadriennale de Düsseldorf (où se côtoyaient entre autres Caravage, Picasso, Francis Bacon, Juan Munoz, Berlinde de Bruyckere, Martin Honert), il y avait une exposition consacrée à l'artiste américain Bruce Nauman, né en 1941. Rien de surprenant, puisque cet artiste a établi de solides liens avec la ville dès ses premières expositions à la Galerie Konrad Fischer à la fin des années 1960 et que de plus son travail s'intègre parfaitement à la thématique de la Quadriennale, soit le corps dans les arts plastiques.

Des premières vidéos créées dans les années 1960 et 1970 aux œuvres au néon des années 1980 en passant par ses productions liées à la performance et au Body Art, l'œuvre de Nauman fait appel à une grande diversité de formes, de matériaux et d'attitudes. Redevable aux Dadaïstes (son ironie), à Man Ray (sa polyvalence), à des écrivains comme Beckett et Robbe-Grillet (les dispositifs de surveillance) et à l'art conceptuel (lorsque prime l'idée), son art s'est affirmé au sein du Minimalisme (Robert Morris, Walter De Maria) dont il n'hésite pas à parodier le formalisme extrême. L'utilisation du corps comme outil de sculpture (le sien d'abord, celui des autres ensuite) depuis ses débuts jusqu'aux œuvres plus tardives fournit un

excellent fil conducteur pour saisir l'évolution de son travail. La possibilité de visionner à Düsseldorf un grand nombre de vidéos des débuts constituait un atout pour s'imprégner du contexte de la fin des années 1960. Des vidéos de la même période sont présentées au Musée d'art contemporain de Montréal.

L'INCONFORT D'EXISTER

Dès ses premières sculptures, Nauman privilégie l'aspect brut, non fini de la matière. Lorsqu'il explore la façon dont celle-ci occupe l'espace, il se tourne naturellement vers son propre corps comme matériau de sculpture. La rencontre de chorégraphes comme Merce Cunningham et Meredith Monk est déterminante; il en tire l'idée que les mouvements les plus ordinaires peuvent être transformés en art. Sculpture, performance et installation forment alors la base de son travail qu'il documente d'abord par des films, des vidéos et des photographies. Du document, il perçoit la nature trompeuse et le fait savoir. Rien de complaisant ni d'esthétique dans les vidéos où il se filme marchant de long en large dans son propre studio, prenant toutes sortes de positions. Il s'y réfère en parlant de « danses ». *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter* est un film silencieux dans lequel on voit Nauman marcher lentement autour du périmètre d'un grand carré qu'il a

dessiné sur le sol de son studio. Tout en posant un pied devant l'autre, il accentue très fort le mouvement de ses hanches. Un miroir posé contre un des murs reflète certains de ses mouvements. Dans *Bouncing in the Corner N° 2, 1969*, Nauman a placé la caméra de façon à ce qu'on le voie depuis le haut, placé debout dans un coin, la tête étant coupée. Il penche son corps vers le mur, arrête le mouvement en y plaquant vivement les deux mains, se redresse pour se repencher ensuite, plaquer à nouveau ses deux mains sur le mur et ainsi de suite. Le mouvement est répété à l'infini. Le son fait partie intégrante de l'œuvre. Cacher la tête accentue le caractère anonyme de l'action filmée.

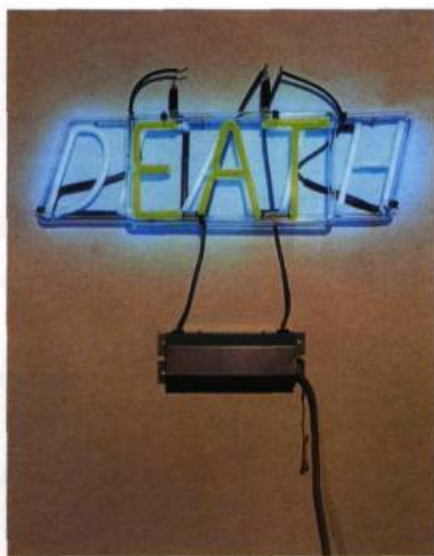
Dès 1967, il intègre des expériences inconfortables, se plongeant dans des situations difficiles. *Art Make Up* (1967-1968) le montre en train de s'enduire le corps et le visage d'une crème noire à la manière d'un acteur se maquillant. Plus tard, le motif du masque réapparaît dans des figures de clowns. *Bouncing Balls* est un film en plan rapproché qui montre la main de Nauman en train de s'enduire les testicules de crème noire. Cette œuvre fait partie d'une série de 4 films « Slo-Mo » (pour slow motion) où Nauman s'est servi d'une caméra industrielle ultrarapide capable de filmer entre 1000 et 4000 images par seconde. Projetées à une vitesse normale, ces images nous parviennent à un rythme extrêmement lent, à la limite de l'immobilité. Nauman s'intéressait à la tension qui va naître chez le spectateur du fait qu'on attend (en vain) que quelque chose se produise. Son travail sur le processus de l'extrême lenteur, sur la durée et la répétition, sur l'intensité de l'action, par opposition à l'ennui né de l'extrême lenteur, est fortement influencé par la séquence que des chorégraphes font faire à des danseurs non professionnels en leur demandant d'exécuter des mouvements à répétition inspirés par les gestes quotidiens ordinaires. *Lip Sync* (1969) reste une des œuvres vidéos les plus fascinantes: une caméra placée à l'envers a filmé en plan rapproché la bouche et le cou de l'artiste en train de murmurer inlassablement et avec plus ou moins de force les mots « lip sync ».

Non seulement la position inversée de la bouche et du menton avec les petits mouvements de la langue produit-elle une vision monstrueuse, mais l'absence de synchronisation entre le son et l'image entrave la perception du message. L'effet obtenu fait écho à la saturation émotionnelle provoquée par des films comme *Art Make Up* ou *Bouncing Balls* qui épuisent le spectateur sur le plan psychologique. *Performance Corridor* (1969) est constituée de deux parois de bois hautes et longues (près de six mètres) autonomes, placées à 50 cm l'une de l'autre, donc de manière à rendre le passage entre les deux cloisons assez inconfortable. Construit à l'origine pour une performance, le corridor traduit la tentative d'introduire le spectateur dans une situation créée et dirigée par l'artiste. L'exploration du comportement humain, la prise de conscience du rapport entre le corps et son environnement dans des situations inconfortables marquent l'intérêt de Nauman pour la théorie de la Gestalt qui considère l'être humain comme un système ouvert interagissant activement avec son environnement. Ce qui l'intéresse aussi, c'est la possibilité d'intégrer le spectateur sans que ce dernier puisse modifier l'œuvre. Il va concevoir plusieurs corridors et couloirs de lumière dans cet esprit et créer des œuvres interactives dans lesquelles il agence des miroirs et des circuits complexes, avec des modifications d'images et des inversions de caméras déstabilisantes, suggérant un univers carcéral. L'installation *Helman Gallery Parallelogram* (1971) reconstituée au MACM avec ses murs obliques, convergents, et son rayonnement vert illustre bien le souci de Bruce Nauman de provoquer un effet déstabilisateur chez le visiteur pénétrant dans un espace déformé.

LE TEMPS D'APPRENDRE À VIVRE

Au début des années 1980, son exploration du soi et de son rapport à la réalité prend un tour plus politique et met en scène la violence et l'agressivité, exprimant entre autres ses fortes réactions face aux tortures pratiquées dans plusieurs pays d'Amérique du Sud. Le spectateur se fait observateur et même voyeur d'un processus. À l'aide de néons, dont il

a utilisé la force expressive dans plusieurs œuvres axées sur le langage dès les années 1970, Nauman crée des enseignes lumineuses à connotation sexuelle et sadique où se combinent l'humour et la cruauté. Ses premiers néons figuratifs sont des clowns faisant des gestes répétitifs obscènes et absurdes. De couleur rouge, bleue, verte, orange et jaune, *Double Poke in the Eye* (1985) montre deux



2

têtes se faisant face, flanquée chacune d'une main qui tour à tour menace l'autre visage de son doigt pointé comme un revolver ou dirige ce doigt vers le haut. *Double Slap in the Face* (1985) représente deux têtes se faisant face, entre lesquelles quatre bras s'agitent et distribuent des gifles. Loin de contribuer à faire « passer la pilule », l'humour et l'ironie dont il use servent davantage à souligner le paradoxe et la contradiction inhérente à la condition humaine. Nauman a admirablement capté la dynamique expressive du néon dont il subvertit la fonction de base (annoncer, promouvoir) à d'autres fins. En 1972, il avait créé une enseigne très efficace où le mot DEATH clignotait en alternance avec le mot EAT, formé en éteignant trois lettres du premier mot.

Par leur graphisme épuré et bien qu'elles soient explicites, les scènes de conflit représentées par des néons figuratifs ont des allures d'image universelle de la violence

entre les êtres humains qui autorisent une certaine distance. Lorsque Nauman reproduit le motif du conflit en le faisant jouer dans un film par deux acteurs en chair et en os, l'effet est plus saisissant encore. *Violent Incident: Man-Woman Segment* (1986) qui s'inspire de la mauvaise farce classique de la chaise retirée au dernier moment, débouche en quelques instants sur une bagarre extrêmement violente entre un homme et une femme, amenés à se gifler, à s'envoyer des coups et à se rouler par terre tout en s'invectivant mutuellement. Durant à peine une minute, la même scène est représentée inlassablement. La vision en boucle de cet épisode de violence domestique tragique et sans issue transforme l'expérience en épreuve quasi insoutenable pour le spectateur.

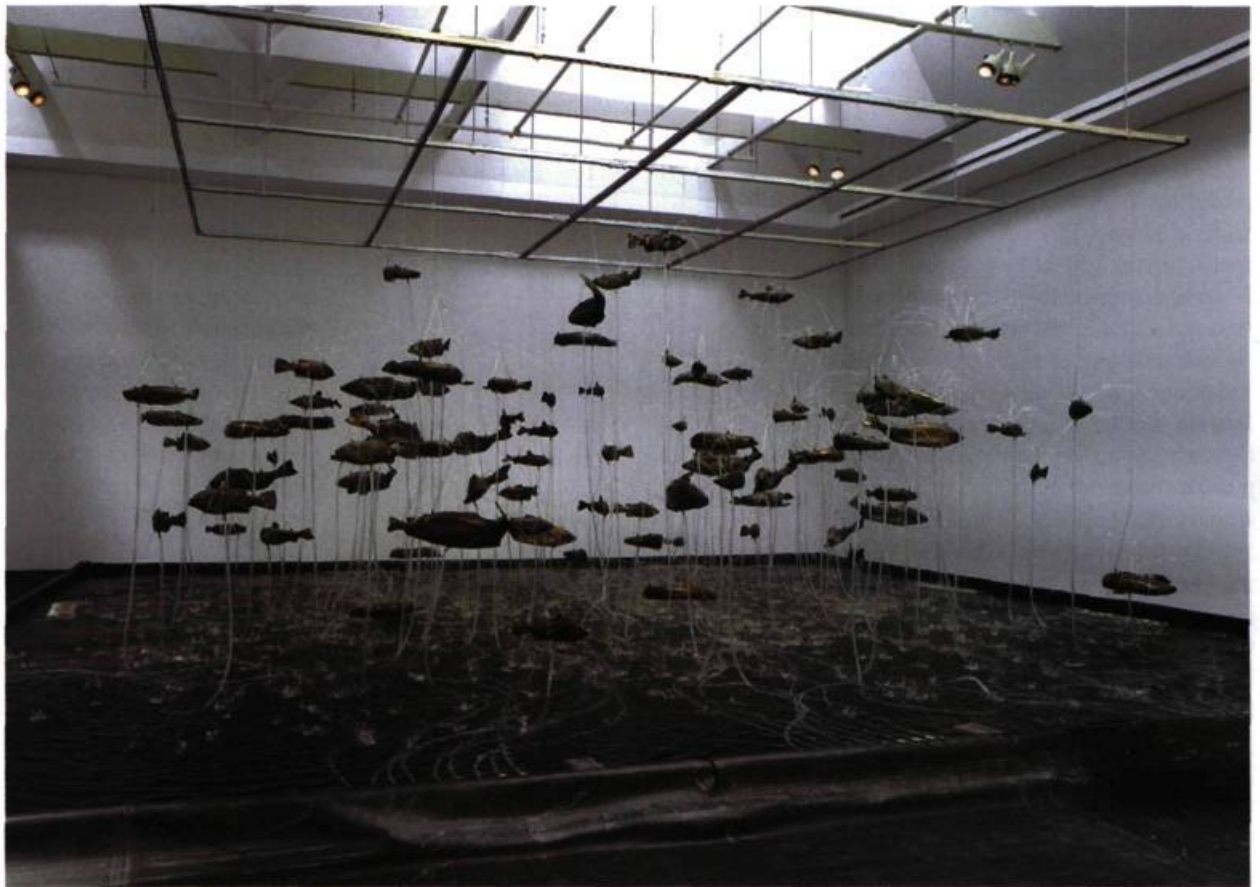
Le travail récent de Nauman se situe dans la continuité de ses recherches: *Mapping the Studio (Office Edit 1)*, 2002, renvoyait sous forme d'un fragment – la photographie extraite de la vidéo éponyme d'une table recouverte de livres – à l'atelier même de l'artiste. La référence implicite à l'origine de la production et aux éléments contribuant au processus de création renvoie à ses premières créations des années 1960 qui prenaient pour sujet les différentes activités dans l'atelier. La vidéo *Setting a Good Corner* (1999) où l'on voit Nauman filmé dans son domaine, en train de creuser un trou pour y enfoncer un poteau destiné à une clôture, est aussi liée aux recherches des premiers films sur le processus et la durée: Nauman a choisi ici de filmer aussi longtemps que nécessaire une activité banale dont la structure lui plaisait, sans lui accorder de caractère esthétique autre que la conscience du travail bien fait (signalée dans l'œuvre par deux textes commentant l'art de réaliser correctement ce genre de travail). L'artiste reste fidèle à une éthique, à une exigence qui est à la fois celle du chercheur et du travailleur. □

1 *Double Slap in the Face*, 1985
Tubes au néon montés sur métal
Édition 2/5
Froelich Collection, Stuttgart

2 *Eat/Death*, 1972
Tubes de néon
Édition 2/6
Collection Angela Westwater, NY

... AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

BERNARD LÉVY



1

Naturellement, on retrouve l'esprit propre à Bruce Nauman dans l'exposition à deux volets que présente le Musée d'art contemporain de Montréal. Les œuvres au néon ainsi que les installations vidéographiques jalonnent les mêmes périodes et recourent les mêmes thématiques que celles présentées à Düsseldorf. Seule la monumentale et récente sculpture intitulée *One Hundred Fish Fountain* (2005) constitue un élément différent. Il s'agit, en fait, d'une production qui se distingue nettement de toutes les réalisations de l'artiste. Encore que, dès ses débuts, en 1966, il avait sondé cette source d'inspiration avec des œuvres comme *Self-Portrait as a Fountain*, *True Artist is Amazing Luminous Fountain* et *The Artist*

as a Fountain. Cette fois cependant, Bruce Nauman n'est ni l'objet ni le centre de sa création. Certes, on pourrait percevoir dans cette œuvre un prolongement de ses spéculations inspirées par l'esprit de son temps : naguère, la critique de la consommation l'amena à matérialiser de grandes questions existentielles du type *Live and Die* ou bien *Pain, Life, Death, Love, Hate, Pleasure* ; aujourd'hui, les questions écologiques ont envahi et l'actualité et les consciences. Bruce Nauman répond à cette sollicitation qui affecte la vie quotidienne du monde entier. Mais plutôt que de dénoncer pollution, corrosion et autres altérations de l'environnement, il montre simplement 97 poissons d'eau douce irrigués par des tubulures trans-

parentes et flottant à l'horizontale dans un bassin qu'illumine la lumière du jour, en l'occurrence, celle qui traverse la verrière du Musée. Il interrompt le flux aquatique toutes les cinq minutes. Libre à qui le veut alors d'en déduire que, sans eau, la sculpture n'est plus la même; la vie non plus.

L'EFFICACITÉ DE LA COMMUNICATION PUBLICITAIRE

Devant des mots comme *Souffrance, Joie, Vie* nous sommes habitués à lire de longues analyses philosophiques, anthropologiques, voire physiologiques. Au milieu des années 60, Bruce Nauman, alors jeune artiste, a eu l'idée d'inscrire ces mots en lettres de néon et de les faire clignoter comme les messages des enseignes lumineuses. Suffit-il de calligraphier le mot haine pour conjurer la haine? Suffit-il d'étaler le mot Paix pour adoucir les mœurs? Non, bien sûr. Il saute aux yeux que le procédé est simpliste. En fait, il laisse pantois. Belle posture pour l'artiste que de s'ériger en personnage naïf! Évidemment, elle ne trompe personne, cette posture. Simulée (par jeu) ou authentique, la candeur de l'artiste demeure désarmante près d'un demi-siècle plus tard. Et si tel était le but recherché par Bruce Nauman? Soudain ce n'est plus son apparente naïveté qui désarçonne mais sa foncière lucidité. Pour limiter la violence sans doute convient-il d'être désarmé, non? Pas la peine de creuser davantage la question.

À sa manière, Bruce Nauman pose le problème philosophique du mal. Sa réponse tient dans l'économie des moyens – un minimalisme radical – qu'il déploie pour montrer sans cesse que le mal (violence, destruction, pollution) est une indissociable constante de la condition humaine. Qu'elle soit attribuable à des difficultés de communication, à une volonté de puissance ou à quoi que ce soit d'autre importe peu. Son théâtre de personnages filiformes non seulement rend visible mais encore illumine (rend lumineuse) la panoplie des comportements assortis de leur équivoque. Par exemple, dans *Mean Clown Welcome* (1985), le rituel des mains serrées

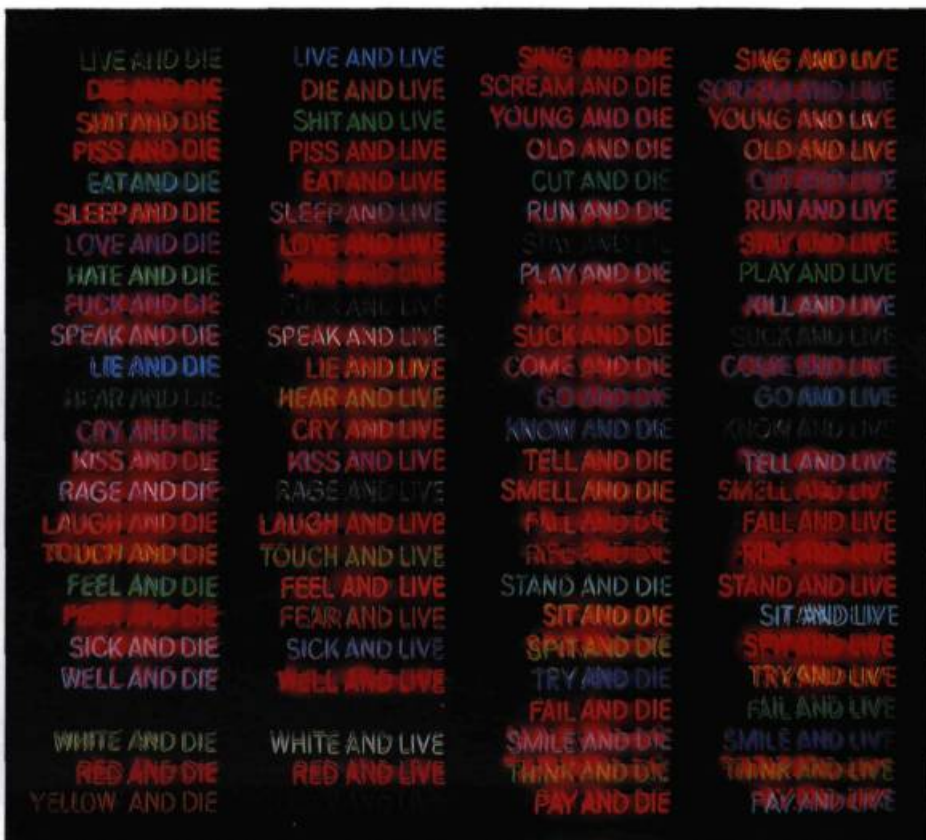
ne saurait réprimer la réalité du fort désir sexuel qui habite les protagonistes.

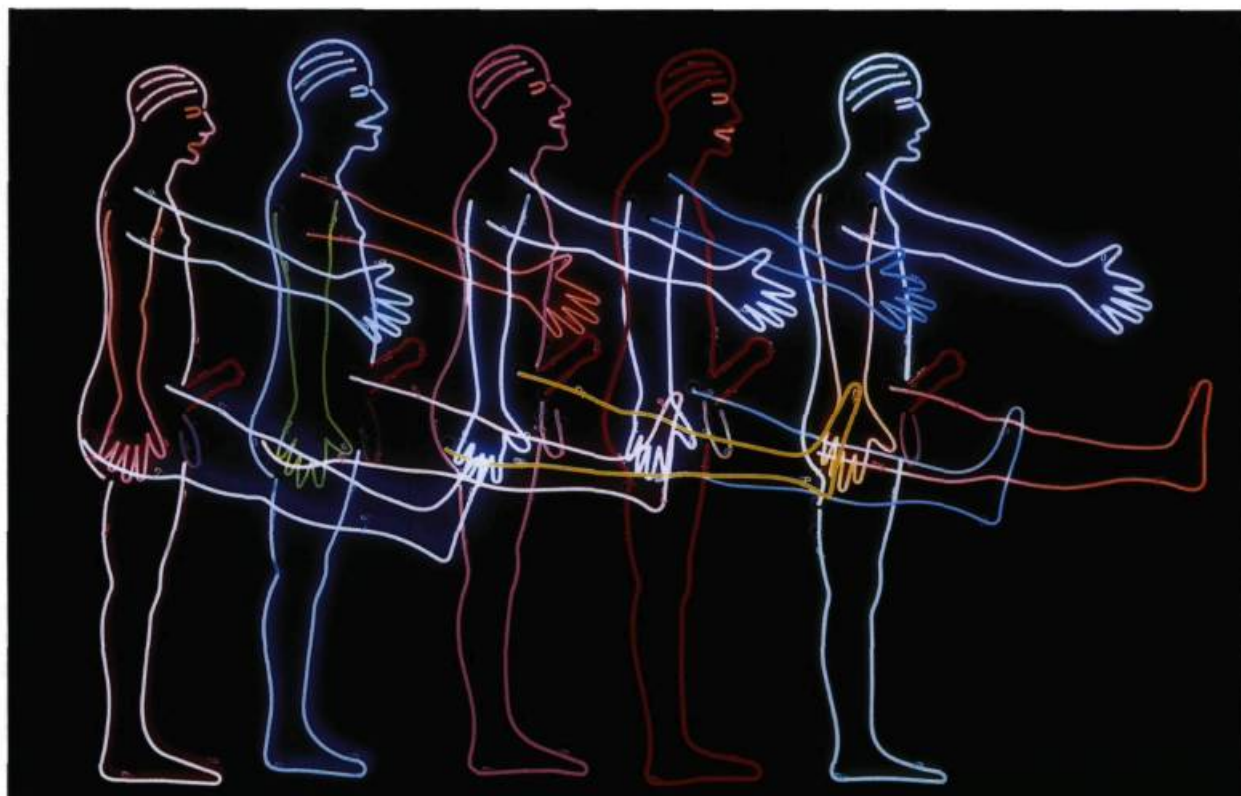
En jouant sur le registre de la communication de masse, les messages sont forcément brefs; ils n'en sont pas moins efficaces. Ils servent comme le font les annonces publicitaires à accrocher le regard, à capter un court instant l'attention pour être décodés quasi instantanément (*Five Marching Men*, 1985). Que montre ainsi Bruce Nauman? Il met en scène des instincts primordiaux (boire, manger, dormir, copuler, courir, marcher, rire) mais aussi des rapports humains (vivre, survivre, se protéger, obéir, commander, obtenir quelque chose). Une fois encore la condition humaine est réduite à un « ce n'est que cela ». Tragique. Dérisoirement comique. Tragi-comique. La référence aux personnages de Samuel Beckett vient aussitôt à l'esprit.

DES PRESQUE RIENS QUI SONT TOUT

L'artiste prend un grand plaisir aux jeux de mots, ainsi qu'aux jeux avec les mots même si la plupart du temps ces jeux ne dépassent pas le niveau d'un potache d'école secondaire: *Violins, Violence, Silence; WAR, BAR; Eat, Death; None Sing Neon Sign*. Au fond ce qu'explore avec entêtement Bruce Nauman depuis quarante ans relève du presque rien. Le drame justement tient à ce que tous ces *pas-grand-chose* s'accroissent, encombrant l'espace et l'esprit, cancérisent la vie (petites joies, petites peines) et deviennent tout; en somme, une raison de vivre. Supprimées, les voici mutées en raison de mourir.

La même application à cerner les *presque riens* se retrouve dans les œuvres filmiques et vidéographiques de Bruce Nauman. L'artiste substitue la durée à l'instantanéité et démontre que « le temps ne fait rien à l'affaire ». Les





3

EXPOSITION

**BRUCE NAUMAN:
MENTAL EXERCISES**

NRW – Forum Kultur und Wirtschaft
Düsseldorf

Du 9 septembre 2006 au 14 janvier 2007

BRUCE NAUMAN

Volet 1: **ELUSIVE SIGNS:**

BRUCE NAUMAN WORKS IN LIGHT

Quinze sculptures au néon
et installations lumineuses (1965-1985)

Organisation: Milwaukee Art Museum
Commissariat: Joseph D. Ketner,
conservateur en chef du Milwaukee
Art Museum

Volet 2: **FILM (1967-1968),
BANDES VIDÉOGRAPHIQUES
TRANSFÉRÉES SUR DVD (1968-2001)
ET SCULPTURE (2005)**

Commissariat: Sandra Grant
Marchand, conservatrice, Musée d'art
contemporain de Montréal

Musée d'art contemporain
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal

Tél.: 514 847-6226
www.mac.org

Du 26 mai au 3 septembre 2007

œuvres *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* de 1967-1968, *Bouncing in the Corner N°1*, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, *Stamping in the Studio (1968)* tout autant que la récente *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)* de 2001 captent les gestes répétitifs de la vie quotidienne, les actes anodins dont la somme non seulement constitue la vie mais encore définissent (déterminent?) la personne humaine. □

- 1 *One Hundred Fish Fountain*, 2005
97 poissons en bronze de sept formes différentes suspendus à une grille métallique par des fils en acier inoxydable
Dimensions du bassin: 20,3 cm H x 7,6 m x 8,5 m
Collection Sender
Avec l'aimable permission de la Donald Young Gallery, Chicago
Copyright Bruce Nauman/SODRAC (2007)
- 2 *One Hundred Live and Die*, 1984
Tubes au néon montés sur quatre plaques de métal
Benesse Art Site Naoshima, Naoshima, Japon
Copyright Bruce Nauman/SODRAC (2007)
- 3 *Five Marching Men*, 1985
Collection Friedrich Christian Flick



CATALOGUE

UN CATALOGUE COMPRENANT TROIS ESSAIS CONSACRÉS AUX ŒUVRES DE BRUCE NAUMAN ACCOMPAGNE L'EXPOSITION *ELUSIVE SIGNS: BRUCE NAUMAN WORKS IN LIGHT*. IL COMPORTE ÉGALEMENT LA LISTE ET LA DESCRIPTION DES ŒUVRES, AINSI QU'UNE BIBLIOGRAPHIE. IL N'EST DISPONIBLE QU'EN ANGLAIS MAIS *LE JOURNAL* DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL PROPOSE UNE PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DES DEUX VOLETS DE L'EXPOSITION PAR SANDRA GRANT-MARCHAND, CONSERVATRICE, AINSI QU'UN COMMENTAIRE DE MARC MAYER, DIRECTEUR GÉNÉRAL DU MUSÉE.

ÉDITION: MILWAUKEE ART MUSEUM
23,5 x 28,5 cm
100 PAGES
75 REPRODUCTIONS EN COULEURS
Prix: 37,95\$