

**Yves Netzhammer, *La Subjectivisation de la répétition, Projet B* („die Subjektivierung der Wiederholung, Projekt B“)  
(2007)**

Espace-objet avec miroirs muraux, corps d'installation constitué d'un sol en relief, d'un plafond peint, de 3 projections de films vidéo animés, d'une durée de 37:37 min chacun, PAL/DVD; 12 canaux sonores (bande-son: Bernd Schurer)

Acquise en 2009 par la Fondation GegenwART; produite avec le soutien de Crédit Suisse et de la Fondation Ernst und Olga Gubler-Hablützel, Inv. PI 09.014

Exposition précédente:

2007 Karlskirche de Cassel (Allemagne), programme d'accompagnement de la Documenta 12



L'imposante installation d'Yves Netzhammer (né en 1970 à Schaffhouse, Suisse) a déjà été montrée une première fois à la Karlskirche de Cassel où elle faisait partie du programme officiel d'accompagnement de la Documenta 12 (2007). Elle constituait le pendant à la *Subjectivisation de la répétition, Projet A* présentée concomitamment dans le pavillon suisse de la Biennale de Venise, une installation non moins monumentale dans laquelle figurait un plateau incliné menant de la façade extérieure à l'espace intérieur. Les façades étaient garnies de dessins composés à la technique du pochoir et la traditionnelle salle des sculptures du pavillon hébergeait un film vidéo d'une durée de 42:24 min. Tandis que le *Projet A* s'attache principalement à rendre le revers de l'intervention visible à l'extérieur, le *Projet B* met l'accent sur l'intérieur de l'intervention. L'événement se replie vers l'intérieur, depuis lequel l'environnement immédiat impluse véritablement en se reflétant sur les murs latéraux.

Le *projet B* se compose d'un espace scénique à angle aigu avec des plafonds peints et des parois latérales à miroir. A l'intérieur de l'angle se trouve une silhouette d'arbre en bois. Des feuilles tombées de l'arbre jonchent le sol. On a encastré dans les miroirs muraux trois projections vidéo de forme circulaire avec des films numériques animés d'une durée de 35 min. chacun ainsi qu'un enregistrement sonore complexe conçu par le compositeur Bernd Schurer pour 12 canaux. Dans l'installation au musée des Beaux-arts de Berne, ce dernier est adapté à l'espace d'exposition et réduit pour être joué sur 6 canaux. Les films projetés ainsi que l'espace environnant, l'observateur inclus, sont multipliés à travers les miroirs latéraux, créant l'impression d'un univers pluridimensionnel dont un arbre figure au centre et autour des branches duquel tourne un système planétaire d'images mouvantes. Les mêmes motifs reviennent dans chacun des trois films, comme si certaines séquences se déplaçaient d'une image circulaire à l'autre. Dans ce système planétaire, on trouve des thèmes récurrents : des images de violence ainsi que des images d'approche entre êtres humains, animaux et plantes : c'est ainsi qu'une cigarette est écrasée sur un bras humain, qu'un caméléon est divisé en deux, qu'un éléphant, gisant par terre et découpé par le milieu, se vide de son sang, qu'une langue humaine est tendue sur un embout de fer avant d'être tirée, qu'un caméléon vole en l'air, qu'un homme se transforme en éléphant, que des feuilles tombent et s'accumulent sur un vêtement précieux, etc. On a fréquemment recours aux métamorphoses, que ce soit celle du caméléon en tant qu'adaptation à l'environnement ou d'un être en un autre. Aussi omniprésente, la capacité à se transformer peut s'entendre comme une remise en cause de l'idée d'identité stable ou comme renvoyant à la ressemblance de principe de tous les être vivants, du fait qu'en apparence, ils portent tous en eux le germe de l'autre.

Les films de Netzhammer ne montrent aucune histoire achevée mais de courtes séquences au cours desquelles quelque chose se transforme. Les actions brèves opèrent comme des visions fugitives.<sup>i</sup> La stérilité et l'absence d'aspérité caractérisent ce cosmos d'images ; loin de montrer les rides de la peau, les poils d'une fourrure ou les crevasses de l'écorce, les objets exhibent des surfaces luisantes, dures et lisses.<sup>ii</sup> Seul le sang qui coule occasionnellement rappelle que Netzhammer dessine des êtres vivants et non des pions dénués de vie qu'il pousserait à son gré.<sup>iii</sup> La violence à laquelle sont confrontées en tout ou partie les figures sans sexe ni visage est transmise par la brièveté laconique et l'absence d'émotion avec lesquelles les événements sont captés et montrés.<sup>iv</sup> Seule la musique d'accompagnement laisse percevoir un peu de la violence des actions représentées ou simplement évoquées.

Cadrant avec la désorientation actuelle, Netzhammer semble jouer avec l'idée de « l'arbre de la connaissance » dans les branches duquel le comportement humain se reflète. L'installation a cependant été conçue et réalisée, sur le plan tant du contenu que de la forme, pour la Karlskirche, l'église huguenote de Cassel où, en vertu de la stricte observance à l'interdit biblique de l'image imposé par l'ancien testament, tout enjolivement ou illustration est proscrit à l'intérieur même de l'église. C'est dans cet environnement dépouillé que Netzhammer installe sa scène sur laquelle naît un contre-univers et où des questions d'actualité sont présentées de façon figurative. En explorant les possibles en film, Netzhammer se révèle être un « utopiste à la façon de Musil » dont la tournure d'esprit aboutit à une autre forme de la « compréhension de la réalité ».<sup>v</sup> Ce faisant, l'artiste se réfère au monadisme du philosophe allemand Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716). Les monades de Leibniz sont en quelque sorte des atomes spirituels : éternels, indestructibles et uniques, tout en étant en même temps un miroir de l'univers synchronisé par l'« harmonie préétablie ».<sup>vi</sup> C'est sur celle-ci que se base l'installation des miroirs de Netzhammer : le monde en tant que contre-univers ainsi que reflet de l'univers réel. Car grâce à la réflexion des murs latéraux, le monde d'images animées parvient à dialoguer avec le monde de l'observateur, tout en constituant un reflet exemplaire du monde réel – ou tout du moins un échantillon – du fait qu'émotions et événements communs à toutes les expériences humaines y sont abordés et que les images procèdent d'une source purement culturelle. Cependant, pour exprimer des expériences anciennes, elle s'efforce aussi de trouver de nouvelles images, autorisant de propres récits et interprétations en fonction du

potentiel associatif individuel de chacun. C'est en ce sens que l'installation de Netzhammer incite à raconter et à reconnaître, lie entre elles de nombreuses expériences humaines en des scènes-types et conduit à une compréhension nouvelle par la voie d'un langage visuel inédit. Du fait de la réflexion de l'environnement, les visiteurs et visiteuses deviennent partie de l'œuvre et, par là, inévitablement impliqués dans la critique de civilisation<sup>vii</sup> formulée. Des œuvres plus anciennes de Netzhammer, limitées plus particulièrement au visuel et à l'acoustique, sont transposées dans l'installation avec une nouvelle corporalité et sensualité. Simultanément, la séparation jusqu'alors absolue entre virtualité et réalité s'efface provisoirement au profit d'une aventure esthétique.

*Kathleen Bühler, Commissaire d'exposition Art Contemporain Musée des Beaux-Arts de Berne*

<sup>i</sup> Yves Netzhammer. *Wenn man etwas gegen seine Eigenschaften benützt, muss man dafür einen anderen Namen finden*, Manor-Kunstpreis Schaffhouse 1998, Catalogue d'exposition Museum zu Allerheiligen, Kunstverein Schaffhausen, Schaffhouse 1999, sans page (couverture).

<sup>ii</sup> Les mutations en 3D de Netzhammer trouvent dans une certaine mesure leur équivalent dans les derniers dessins d'Aldo Walker, comme son *Objet morphosyntaxique (Morphosyntaktisches Objekt 1999, en 6 parties, acrylique sur toile, 300 x 208 cm)*. Dans ce dessin mural de grande envergure, son ancien maître abordait des thèmes touchant aux théories de la perception et il questionnait l'aptitude contemporaine au langage de la ligne dans ses dessins de mutants réalisés d'un simple contour. La métamorphose de la figure constitue, chez Walker comme chez Netzhammer, l'élément principal et elle acquiert de surcroît volume et durée chez ce dernier. Pour l'aptitude au langage de ses images voir également Sabine Maria Schmidt, « Die Formen zukünftiger Gefühle. Die Utopie der Möglichkeitswelt im Werk von Yves Netzhammer », in: *Yves Netzhammer. Das Gefühl präziser Haltlosigkeit beim Festhalten der Dinge*, catalogue d'exposition Krefelder Kunstmuseen / Kaiser Wilhelm Museum, Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg 2003, p. 19–32, en part. p. 21–24, et aussi « Die Beredsamkeit der Bilder. Zu den Tieren in den Bildwelten Yves Netzhammers », in: *Yves Netzhammer*, Hatje Cantz: Ostfildern 2008, p.

<sup>iii</sup> Edda (comme note 1). Les blessures continues traitent des limites et de la délimitation comme obsession récurrente. La perméabilité cauchemardesque des frontières corporelles sans cesse montrée se comprend comme la traduction symbolique de l'intrusion corporelle par la biomédecine et la neurotechnologie.

<sup>iv</sup> « Les travaux déploient surtout leur force dans les moments qui touchent notre capacité émotionnelle et où ils arrivent à nous déstabiliser. Même si le protagoniste semble réchapper de tout, nous lui associons des phénomènes psychiques élémentaires tels que l'amour, le sentiment de sécurité, celui de l'insolite, la solitude, la stupéfaction, la curiosité, la maladie ou la mort, selon nos habitudes en matière de vision et de perception et en fonction de nos propres expériences de vie. » Cf. Beate Ermacora, „Schnittstellen“, in: Duisburg 2003 (comme note 2), p. 11.

<sup>v</sup> Sabine Maria Schmidt, in: Duisburg 2003 (comme note 2), p. 24.

<sup>vi</sup> Selon le concept de Leibniz d'« harmonie préétablie », tout se passe en même temps dans toutes les monades, comme pour deux horloges qui marquent l'heure de façon synchrone et sont cependant totalement indépendantes l'une de l'autre. C'est pourquoi le monde existant représente la meilleure des possibilités, du fait qu'il possède une richesse et une diversité maximale de moments. L'idée souvent mal comprise du « meilleur des mondes possibles » ne veut pas minimaliser le mal sur terre, réel et grave, mais décrit le monde avec son potentiel de développement, lequel se transforme continuellement dans un processus continu. Voir également Anton Hügli, Poul Lübcke (éd.), *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg 1991, p. 344.

<sup>vii</sup> L'installation de Netzhammer s'aligne dans la tradition de l'art engagé depuis les années 1990, non pas dans l'illustration appuyée de thèmes politiques en tant qu'« art de la transposition » (Julia Rebentisch), mais plutôt dans l'exploration d'une certaine expérience esthétique. Cette expérience ne peut être séparée du contenu de l'œuvre car: « il semble que l'expérience esthétique ne puisse gagner en intensité et, par conséquent, en qualité, seulement lorsque les idées, aux prises avec le jeu esthétique, ont une importance pour le sujet qui les perçoit. » Voir Julia Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Edition Suhrkamp, Suhrkamp Verlag: Frankfurt-sur-le-Main 2003, p.279.