

Marie Muracciole

CEAL FLOYER, LE BRUIT DE L'ESPRIT



Ludwig Mies van der Rohe, Villa Esters, Krefeld, construite en 1928-1930 pour la famille Esters, transformée en musée en 1981, photo Volker Döhne

Ce qui informe ma pratique est une forme d'insatisfaction d'être une artiste [...] En admettant mon scepticisme, je me rends vulnérable et, ensuite, en manifestant cette incertitude comme de l'art, je pousse la situation plus loin¹.
Ceal Floyer

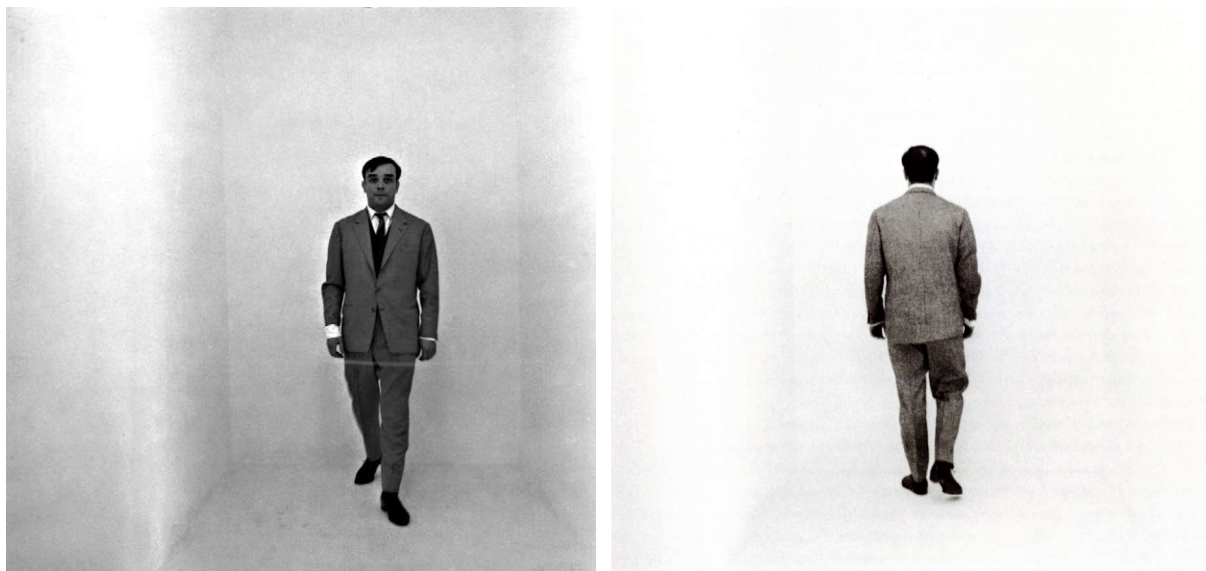
*Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.*
Nicolas Boileau, *L'Art poétique*

La Haus Lange et la Haus Esters, villas d'habitation jumelles construites par Ludwig Mies van der Rohe en 1927 et 1930 pour deux riches industriels et associés, occupent un quartier résidentiel légèrement excentré de Krefeld, en Allemagne. L'architecte s'étant plaint des contraintes imposées par ses commanditaires, les maisons ont été longtemps mises à l'écart de son catalogue, mais font depuis peu l'objet d'un réexamen critique². Pensées à la fois comme lieu de vie et comme cadres de collections personnelles, elles ont été transformées en musée d'art contemporain en 1955 et en 1981. Actuellement la Haus Lange est destinée aux accrochages de la collection permanente, la Haus Esters aux expositions temporaires. Une programmation rigoureuse et sa situation géographique font qu'on n'entre pas par hasard dans le musée de Krefeld ; les visiteurs ont fait le détour, ils sont avertis. À l'été 2007, au moment de la Documenta XII de Kassel, du Skulptur Project de Munster, et aussi de la Biennale de Venise, Haus Esters accueillait une installation de l'artiste britannique Ceal Floyer³, *Construction*⁴, précédemment montrée à « Art Unlimited » (Foire de Bâle, 2006). À Krefeld et en cette période, la confidentialité relative du cadre et l'économie du geste se démarquaient des démonstrations formelles et idéologiques environnantes, à l'image d'une démarche qui affiche sa réserve.

1. Lieu. Il ne fallait pas très longtemps pour parcourir le rez-de-chaussée de la Haus Esters et constater qu'il était entièrement vide. La lumière électrique, doublant celle des baies vitrées panoramiques, frappait des cimaises vierges : murs blancs d'un seul tenant, encadrés des plinthes sombres qui bordent du sol au plafond les ouvertures entre les salles. Dans l'alternance entre les différents blocs, les murs en forme d'écrans, les fenêtres et les espaces de circulation, les pleins et les vides de l'architecture, l'exposition offrait à la déambulation du visiteur un dispositif rythmique certes agréable. Mais le titre, *Construction*, annonçait une intervention, une action. Si ce visiteur connaissait d'autres œuvres de Ceal Floyer, et en particulier *Sold* (1996),



Ludwig Mies van der Rohe, Villa Esters, Krefeld, construite en 1928-1930 pour la famille Esters, transformée en musée en 1981, photo Volker Döhne

Yves Klein, *Raum der Leere*, 1961, Kunstmuseum Krefeld/Museum Haus Lange, photos Charles Wilp, ADAGP, Paris, pour Yves Kein

le point rouge⁵, exposé au même moment dans la collection permanente du musée d'art contemporain de Francfort, il était attentif à chaque détail. Rien. Comme dans la *Lettre volée* de Poe, l'histoire d'un document qu'aucune fouille ne peut exhumer dans l'appartement où on le sait caché, l'exposition ne livrait pas son objet. Aucune modification visible, malgré le bruit de travaux d'aménagement ou de bricolage qui parvenait jusqu'aux salles désertes. Suivant le scénario de Poe, où la lettre est introuvable car elle est littéralement exposée devant le nez des enquêteurs, on pouvait se demander s'il ne fallait pas raisonner autrement, et s'intéresser à ce qui se montrait comme une évidence.

La qualité la plus ostentatoire de l'exposition de Krefeld était sa désaffection. L'examen de l'apparente « transparence » de l'intervention de l'artiste ou du vide des lieux pouvait renvoyer à leur constructeur, à Mies van der Rohe. L'un des problèmes que celui-ci a rencontré à Krefeld est le refus par ses commanditaires des façades de verre. Si la transparence est un des mythes conducteurs de la modernité en architecture, le verre en est la traduction la plus directe, le matériau idéal pour un homme moderne, capable d'exposer son « intérieur » aux regards. Le vide régnant sur la maison Esters pouvait sembler une « réparation » de ce choix contrarié pour la transparence, ou bien un trait d'exagération et d'humour sur « le moins c'est le plus », le slogan attribué à Mies et repris par les minimalistes. Suivant la piste du minimal, on pouvait spéculer sur la somme de connaissances capitalisées par la perception ; l'objet de l'exposition consistant dans l'expérience effectuée par chaque visiteur.

L'histoire du vide à Krefeld ne s'arrête toutefois pas à la question de la transparence chez Mies. Le fantôme d'Yves Klein y passe. L'espace immatériel conçu dans la Haus Lange voisine pour la fameuse exposition de 1961, « Monochrom und Feuer », avec laquelle, d'ailleurs, Klein inaugura les nombreux projets d'artistes de l'institution, y est toujours en activité. Il avait modifié le plan du rez-de-chaussée et cloisonné une pièce aveugle, puis organisé l'éclairage et peint lui-même les murs, portes et serrures en IKI (International Klein Immaterial), une peinture blanche avec un additif granuleux⁶. Si *Construction* donnait la réplique à ce qui représente une des premières installations *in situ* et, plus généralement, au rôle attribué au vide par Klein, un fossé les sépare. Les matériaux, chez Floyer, ne sont pas là pour être transcendés par l'art, ils sont ce qu'ils sont. Celle-ci s'intéresse à l'identité des supports et des outils dont elle s'empare : la Haus Esters conservait dans *Construction* ses caractéristiques, son histoire, ses fonctions. Construire, c'est faire tenir ensemble plusieurs éléments dans un espace donné. Floyer éclairait violemment une maison construite par un architecte mythique pour de riches industriels et collectionneurs, devenue un musée qu'elle laissait vide, et marquait ainsi une absence : son geste procurait au visiteur le sentiment très net que quelque chose manquait.

De toutes les hypothèses qui s'offraient au public, cette absence était la seule certitude. Cela n'invalidait aucune piste, mais ne faisait miroiter aucune expérience collective. La pénurie du visible, dans le contexte d'une visite d'exposition, porte naturellement à la plaisanterie, aux jeux de mots, et à la prolifération des interprétations. Le visiteur pouvait certes suivre la piste historico-critique quant à la place limitée des villas de Krefeld dans le grand projet architectural de la modernité⁷. Il pouvait chercher un axe plus symbolique, avec la maison en tant que métaphore de l'intériorité ou de la tête, ou choisir une approche performative en se constituant – se construisant – comme sujet face au vide... Tout cela n'excluait pas le burlesque de la situation. Il pouvait, en effet, se demander ce qu'il était venu faire, après s'être acquitté du droit d'entrée, dans une maison déserte et éclairée comme un théâtre, où il faisait tout à la fois office d'acteur et de spectateur. Quelle serait sa participation ? Quelle expérience était attendue ? L'exposition était-elle terminée ? La maison était-elle hantée ? Familier de l'histoire de l'art ou non, venu ou non de loin, errant d'une pièce à l'autre, le visiteur de *Construction* pouvait étudier