

A la rencontre des imaginaires populaires mexicains comme origine de l'installation contemporaine

Article in Imaginaires du populaire (Mexico DF : Université Ibéroaméricaine, 2015, p161-172/ 179p.)

Maeva Barrière- Docteur en Arts Plastiques- LLA CREATIS- Université Jean Jaurès

Imaginer le Mexique comme monde plastique, c'est découper des morceaux de couleurs, de mots, de goûts afin d'entendre le quotidien comme espace de l'imaginaire source d'une expérience artistique. Anges noirs, tacos bleus, églises orange, miracles dorés dessinent le paysage d'une esthétique, qui, d'un point de vue artistique et exotique, devient magique dans l'expérience du vivre. L'imaginaire populaire mexicain se ressent, se vit. Il apparaît comme une fusion de « l'entre » qui organise des espaces symboliques, entre les objets, l'architecture, la nourriture, et se révèle fertile à la création des métaphores poétiques. Ce texte est une invitation à déstructurer les espaces, afin de les analyser du point de vue de l'art contemporain. Pour commencer je définirai le concept de l'espace dans l'installation, avec l'objectif de mettre en évidence la relation entre perception et réception. Dans un second temps j'analyserai cette même relation, articulée comme tension immatérielle de l'ordre du sacré. Et dans un troisième lieu, je formulerai l'hypothèse selon laquelle l'imaginaire mexicain est l'origine de l'installation analysant son territoire populaire comme langage d'un art contemporain.

De l'espace à l'installation

L'art se positionne, s'établit dans un lieu, se donne à voir dans une situation spatiale qui s'interpose entre l'artiste et le spectateur, qui installé « entre » tisse visuellement un espace de sens. Ainsi l'art prend position dans le monde. Défini comme mi-lieu, l'art implique distances, frontières, notions mais aussi des images. Selon l'expression de Daniel Bounoux nous devons « espionner la fonction esthétique qui nous invite par un jeu de bascule à un recadrage, à mieux regarder entre ¹».

ART

ARTISTE

ŒUVRE

SPECTATEUR

LIEU

Afin de visualiser l'espace de « l'entre » comme relation esthétique de l'intervalle voici un croquis de mots. Posés en croix dans l'espace de l'étude, les mots interagissent entre eux. L'espace du vide plus exactement, entre les mots, que l'on peut qualifier d'une relation

¹ D. Bounoux, *Empreintes de Roland Barthes* (Paris : Colloque INA-Sorbonne, 2009), p.32

esthétique sur le terrain de l'art, questionne et matérialise les passages d'une notion à l'autre. Des espaces se dessinent entre l'artiste et l'œuvre, entre l'œuvre et le lieu, entre l'œuvre et le spectateur. Autant de relations qui interagissent afin de proposer une analyse plastique et esthétique de celles-ci : ici il réside une tension entre la perception et la réception de ces intervalles. Nous tenons à intégrer la notion d'espace plastique comme élément de base de cette relation esthétique afin de les confronter. Je vous invite à poursuivre l'étude par une autopsie du « dispositif de visibilité ² ».

L'installation, se révèle selon la définition de Peter Sloterdijk, « comme l'instrument le plus puissant dont dispose l'art contemporain pour placer des situations d'encastrement en tant que telles dans l'espace d'observation. Le désencadrement de l'œuvre invite le visiteur à abandonner l'observation et à plonger dans la situation. Nous vivons alors dans l'œuvre de l'homme ³ ».

Sloterdijk dissèque la mise en scène de l'installation comme mécanique du visible qui se déplace vers le mécanisme des corps du spectateur vers le corps de l'œuvre. Déclenché par l'artiste mexicain Lozano Hemmer, le dispositif de l'installation implique une relation à l'espace de l'œuvre. Son objectif est d'inviter le public, à entrer dans l'espace de l'œuvre installée. Il s'agit d'amener le spectateur à se positionner dans l'œuvre. Le corps du spectateur actionne le corps de l'œuvre, qui interagit avec le corps du public. Instrument de visibilité, l'installation est un agencement de situations spatiotemporelles : l'œuvre d'art interagit avec le lieu, espace d'observation, qui dans un élan inverse interagit avec le public. L'interaction est en marche dans l'espace et entre les corps. L'observation est ensuite déviée par une mise en situation réelle du spectateur.

Pour Lozano Hemmer, le public fait partie intégralement du processus de l'œuvre dans l'installation *Morale et double morale, Subsculpture 3*⁴. L'artiste favorise une rencontre surréaliste entre le public et l'œuvre, dans l'installation d'un espace imaginaire. Le public, lui, chemine dans l'accumulation des formes. Des ceintures bouclées sont suspendues à la hauteur de la taille des spectateurs. L'artiste imagine un espace à partir d'objets du quotidien. Il transforme les usages. Inutile, la ceinture est un motif flottant dans l'espace, devenue une forme abstraite. Alors qu'elle tient normalement le corps, ici elle libère les gestes. Son mouvement actionne l'œuvre. Quel est cet imaginaire dans lequel l'artiste puise son inspiration ? L'installation est un rêve endormi. Essayons de comprendre comment se réalise alors une « esthétique relationnelle » pour reprendre le terme proposé par Nicolas Bourriaud, d'un point de vue de l'artiste dans l'œuvre de l'installation. Du point de vue de l'esthète tissant un fil entre l'artiste et le spectateur, l'esthétique est un espace de relations : « l'art est un état de rencontre ⁵ ».

Au-delà d'un art interactif, Nicolas Bourriaud nous démontre combien la sphère des relations humaines, au même titre que l'exercice de la consommation de l'œuvre dans les années soixante reconfigure les pratiques artistiques, insistant sur la production de formes originelles. Dans l'art relationnel, l'accent est mis sur « l'expérience de la relation sociale », (qui peut ou non se matérialiser en œuvre d'art, quand ils sont considérés comme des « restes » au sens de Jacques Derrida, des instants de rencontre).

² S. Lojkine, *Image et subversion*. Cours théorique (Toulouse : ESAV, 2008)

³ P. Sloterdijk, *Sphères-3 écumes : sphéréologie plurielles*, (Paris : M-Sell, 2005), p.476

⁴ R. Lozano Hemmer, installation *Morale et double morale, subsculpture3* Collection MUAC, Mexico DF, 2005, (Images dans l'article *Encuentros de los imaginarios populares mexicanos como el origen de la instalacion contemporanea*)

⁵ N. Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, (Paris : Les Presses du réel, 2001), p.12

On accède donc à un déplacement du dispositif de visibilité. Le regard n'est plus frontal, dans une relation de contemplation, mais l'œuvre maître de la situation engloutie littéralement les pas de l'homme.

De l'autel à l'installation : l'expérience du sacré comme esthétique

Désacraliser la relation à l'œuvre est un point important de l'installation. Le spectateur est amené à vivre dans l'œuvre de l'artiste. La distance comme espace sacré est abolie. Mais est-ce que la relation au sacré a complètement disparu ? Et si elle existe, comment le sacré se matérialise ? Afin de matérialiser les relations imaginaires de l'espace, je vous laisse faire l'expérience de la couleur, en compagnie de *l'homme qui marchait dans la couleur*, texte plastique de Didi Huberman, qui décrit avec poésie le Monumental pectoral :

« Lorsque notre homme pénètre dans la Basilique de San Marco, à Venise(...) il renoue tout d'un coup avec cette couleur massive, saturée, mystérieuse, où il croira déchiffrer son propre passé, son destin, l'annonce de son salut : couleur de fin des temps.(...) un jaune ruisselant, un jaune que la lumière de Venise projette en ondes fugitives partout autour de lui, de loin en loin, sans qu'il sache jamais exactement d'où elle vient, par où elle se réfracte. Il y a, au-dessus, l'or caressant, presque maternel, des voûtes en mosaïques. Il y a autour, les veinures organiques de marbres qui rougeoient. Et en face, il y a l'or frontal, qui fait masse et pan à son regard, du joyau central de la basilique, cette *pala d'oro* où se cristallise le lieu sacré par excellence, le rectangle de l'absent_ l'autel.⁶ »

Didi-Huberman construit un espace de couleurs, dans la perception sensorielle et plastique de la marche en mouvement vers l'autel de la Basilique San Marco. A la réception des couleurs le lecteur organise à son tour l'architecture. On imagine la lumière du jaune qui se fond dans l'espace, la force du rouge, la préciosité de l'or. L'auteur tisse les couleurs entre elles comme des chairs pour reconstruire l'évènement de la sensation de l'esthétique plastique. En rentrant dans une église, on peut ressentir les couleurs, envouté par une onde mystique. La relation au sacré peut se vivre comme une expérience esthétique. Si l'on se réfère à sa définition première, le mot esthétique provient du grec *aisthético*, qui signifie « ce que les sens peuvent percevoir ».

Reprenons cette notion « d'expérience esthétique », que l'installation anime. « Faire vivre les sens » est un moteur de ma recherche axé sur la notion du plaisir en tant que sentiments ou sensations. Dans ma pratique artistique en tant que plasticienne du goût, j'offre l'expérience de la couleur croisée à l'expérience du sens du goût. J'installe le spectateur au cœur de la matière afin de l'amener au plus proche du goût de la couleur. L'œuvre, nous renvoie vers l'empire des sens d'un art baroque. *Table Ménine et Ex-votos Mots Motifs*⁷, est une installation où JE MADONNE, incarnant les Ménénes de Velazquez dans l'espace de l'exposition : Je m'expose, je m'adonne à l'art, je m'incarne plastiquement. La Table Ménine se déploie dans l'espace en sa robe de bois glacé de sucre blanc, éveil d'une enfance hispanique. Sensible à l'architecture de la robe de l'Infante, celle-ci se métamorphose en autel, en table à manger. A la place du corps un rond de lumière s'étale

⁶ G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, (Paris : Ed. de Minuit, 2001) p.18

⁷ M. Barrière, *MB Table Ménine et Ex-votos Mots Motifs*, Expérience de l'esthétique gourmande : installation comestible, galerie Le Tube, La Fabrique, 2010

en grappe, des groseilles translucides vermillon préparent le sacrifice de mon propre corps annoncé par les Ex-votos en forme de M. Des symboles se dessinent dans l'espace frontal, et se retrouvent encastrés entre le M de mon nom, la croix, et le plan architectural d'une église. Jambes, bras, tête et le cœur au centre dans l'alignement du cœur rouge des groseilles offrant au public l'expérience du sacré comme esthétique gourmande. Plaisir de la couleur, du goût et du corps.

Le plaisir gustatif orne l'espace, c'est l'évènement coloré de l'esthétique gourmande. Mise en scène du visible ou affect de l'invisible le baroque se joue du spectateur. Il définit la position de l'espace selon le pouvoir de la matière. George Simmel convoque la juxtaposition des sens qui permettent justement de révéler les valeurs esthétiques. Comme exemple, une tension se crée entre le langage et l'image, le fruit du grenadier prend la valeur symbolique d'une perle. L'engagement des cinq sens dans la prière est l'une des caractéristiques majeures de la dévotion moderne. Ainsi dans les *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola en 1541, l'implication du sujet se fait par l'intermédiaire de « l'application des sens ».

-Voir les personnes d'une vue imaginative

-Entendre ce qu'elles disent

-Sentir et goûter la suavité de la divinité

-Toucher au moyen du tact⁸

«L'application des sens » entretenue par les jésuites espagnols de l'Eglise catholique, est un travail de « l'imagination au service de l'affectivité qui tend à susciter un sentiment d'empathie avec l'objet de la contemplation ⁹». Ce qui est captivant, ici, est la rencontre du mot, en tant que prière, avec la matière. La matière immatérielle, fruit de l'imagination comme corps divin, et la matière plastique, ornement de l'église baroque.

Les églises au Mexique se métamorphosent en de grandes installations

L'art comme territoire populaire entre rituels et esthétiques plastiques

« Dans les grandes cultures de l'art indigène maya et mexicaine, il est évident qu'une grande partie des créations est consacrée aux arts plastiques de l'ordre du religieux ¹⁰». L'art indigène explique José Juan Tablada, était un art appliqué uni à la vie domestique, sociale et religieuse. Il parle d'un art ornemental, art de la fresque associé à l'architecture. « L'art indigène mexicain n'était rien de plus qu'ornemental, afin de manifester les croyances religieuses sous la forme ésotérique pour élever l'âme du fidèle au travers des représentations plastiques, politique et religieuse ¹¹». Il conclut « le religieux et l'ornemental, étaient alors les essences caractéristiques de notre art indigène ».

Fleurs oranges, violettes, feuilles de maïs tissées entre elles, espaces de couleurs, bougie entre les fruits, citron, banane et pain des morts, graphisme symétrique, homme et femme dégustant la

⁸ R. Toman, *L'art baroque* (Paris : Places des Victoires, 2005), p.65

⁹R. Toman, *L'art baroque* (Paris, Place des Victoires, 2005), p.65

¹⁰ L. Mendieta, *Sociologie de l'art* (Mexico : Institut des Etudes Socialesde la UNAM, 1962)p.108

¹¹ L. Mendieta, *Sociologie de l'art* (Mexico : Institut des Etudes Socialesde la UNAM, 1962)p.108

cérémonie, spectateur en interaction avec l'œuvre¹². Les rituels mexicains qui appartiennent à la fête des morts, peuvent être entendus comme offrandes funèbres, mais aussi comme œuvre d'art.

L'installation dans les musées, comme la messe célébrée sur les autels, théâtralise la relation entre le public et les objets dans l'espace. L'artiste yucatéque Chacpol présente sa collection, (*Devocion*). Il joue avec l'image de l'icône, au travers de photographies qui présentent les autels de la Vierge de Guadalupe, qu'il dispose dans l'espace de la galerie questionnant le thème de l'installation en image. Il rajoute auprès de l'image de vraies objets, comme des chapelets, colliers, croix qui serve de trait d'union symbolique dans l'expérience du sacré. Dans le Yucatan, les autels se trouvent à l'intérieur des maisons, dans les ateliers (mécaniques), dans les marchés, mais aussi à l'extérieur dans les rues, ou pour préserver un quartier. Les autels de la Vierge de Guadalupe sont comme de petites églises, où les mères demandent le bien de leurs fils, où les vivants prient et font des offrandes de nourritures aux morts. Ce sont des espaces nichés, où les gens s'adonnent à la religion. C'est ainsi à genoux que les mexicains pleurent, demandent, offrent et supplient¹³. Les autels font partie de la culture populaire et de la tradition catholique et religieuse au Mexique.

L'image de Chacpol fonctionne en tant qu'archive. Elle nous enseigne les rites et coutumes des habitants du Yucatan. Entre l'installation et la sociologie, l'artiste nous initie au baroque yucatéque, et à l'expérience du sacré comme esthétique : images de Saints, rosaires, bibles, lumières, fleurs, bougies et offrandes, tout objet à sa place, rangé de manière symétrique de parts et d'autres de l'icône. Le Sacré est présent dans l'église mais aussi via l'installation de l'autel, entre l'objet et le fidèle, comme le symbole de l'objet disposé et organisé dans l'espace, dans l'objectif d'accomplir l'offrande. Alors que dans l'installation on observe une désacralisation entre l'objet et l'homme, ce qui devient sacré c'est l'expérience que l'on peut comparer à celle de l'eucharistie. Le fait de manger le corps du christ, ou d'entrer en contact avec l'œuvre de l'artiste, il réside un intervalle imaginaire entre l'objet et l'homme qui se matérialise dans l'acte. C'est alors un relation esthétique et non de contemplation.

Ce contact avec l'imaginaire sacré mis en valeur par l'art baroque, réside dans la pratique des ex-votos, l'art populaire et religieux de remercier le divin. Il s'agit de scènes peintes de manières naïves et très expressives. Dans les années 1920, Diego Ribera parlait des ex-votos comme « le véritable art mexicain ». Ils reflètent de manière artistique le monde où le merveilleux n'est pas si éloigné du quotidien. La souffrance est sublimée par l'intervention divine, et l'ex-voto recrée un univers où la nature, l'offrande et la condition humaine ainsi que l'au-delà se coordonnent harmonieusement en une unité de la rencontre. Créateur du sens, il donne à voir une lecture du monde au-delà de drames intimes.

Ici l'imaginaire populaire mexicain construit une œuvre d'art ayant comme élément de base l'accumulation de l'objet de l'ex-voto installé dans l'espace du sacré de la Paroisse Conception de Réal de Catorce. Dans l'assemblage on retrouve les fondements d'une installation contemporaine. L'espace est jonché d'images et de paroles, où l'on tisse du sens entre les éléments. Cette archive est un exemple qui sensibilise la relation esthétique et plastique comme œuvre contemporaine à l'art religieux et populaire mexicain. Nous avons une forme de l'installation dans l'espace et un concept d'œuvres

¹² Image in article in *Imaginaire du populaire, Autel des morts, Etude de terrain, Oaxaca, 1997, p.169*

¹³ Chacpol, image in article *Imaginaire du populaire, p.169*

collectives créées par les fidèles qui fonctionnent en tant que tel. On observe donc une œuvre d'art totale sur le même schéma premier de l'étude. Ici la relation se joue entre les espaces des intervalles que l'on annonce comme imaginaires populaires.

IMAGINAIRES POPULAIRES MEXICAIN

ART

CONTEMPORAIN

PEUPLE

INSTALLATION DES EX VOTOS

FIDELES

EGLISE

L'origine de l'installation contemporaine apparaît à partir d'un système de signes organisés. L'imaginaire est un langage construit par le peuple en relation avec la culture et la société à laquelle il appartient. Ce n'est pas seulement une collection d'images matérielles et immatérielles imaginées, qui importe, mais leur lien entre le sens qui fait relation, comme le disait le peintre Georges Braque : « je ne crois en les choses, mais je crois à la relation entre les choses ¹⁴ ». Entre le réel et l'imaginaire, le dispositif scénique contrôle le dispositif émotionnel : Mexico et ses imaginaires populaires comme origine de l'art contemporain.

L'imaginaire mexicain comme langage contemporain

Mexico est surréaliste, comme le concept du *cadavres exquis*, exercice collectif qui se réalise à l'aveugle, dans lequel le langage naît comme image entre l'inconscient et le sens. Mexico associe et combine les éléments culturels conservant ses imaginaires comme langage propre autonome, là est son identité. Croyances, légendes, rituels sont les couleurs du monde qui ont survécu, alors qu'elles sont « entre-croisées » avec d'autres cultures. La force de cette identité mexicaine transparait dans les arts dits populaires, au sens de faits par le peuple.

Le langage plastique apparaît, par exemple dissimulé dans l'architecture. Les fleurs à quatre pétales ornent fréquemment les églises espagnoles comme à San Cristobal de las Casas. Ils apparaissent dans la composition architecturale comme « Motif » utilisé aussi comme élément de base de communication symbolique dans l'ère préhispanique. Dans l'ancien Mexique, explique Doris Heyden « la flore représentait la vie, la mort, les dieux, la création, l'homme, le chant, l'art, et entre autre le langage¹⁵ ». On observe alors un langage plastique comme relation esthétique avec le monde, et qui se reproduit dans le processus artistique contemporain. Nous avons analysé divers types de relations dans l'art contemporain comme dans l'art populaire mexicain, dans l'espace de l'installation et la relation qui réside entre la perception et la réception. Les espaces fabriqués par les artistes contemporains comme Lozano-Hemmer contiennent des objets qui fonctionnent comme partie du langage. Ce n'est

¹⁴ G. Braque, Le Magazine Littéraire 455 (Paris, 2006)

¹⁵ D. Heyden, *Fleurs dans le Mexique préhispanique*, magazine Archeologie du Mexique 78, (Mexico : Raices 2006), 27

pas tant la représentation de l'objet, mais ce qui se passe entre l'objet introduit dans l'espace du langage comme dans relation avec l'espace et l'objet des ex-votos. Eli Barta analyse que « la relation du (rapprochement) de entre les hommes et les dieux, et les ex-votos sont clairement un œuvre de cette relation ¹⁶».

Nous avons défini cette relation comme expérience du sacré comme expérience de l'esthétique. Comme l'explique Guattari « l'artiste offre une structure, que l'on appelle situation, que le public recrée, et en le faisant il fait un transfert qui génère les stratégies de l'existence ¹⁷», existence artistique qui se transforme en expérience esthétique, amenant le public vers ses propres imaginaires.

Imaginer une culture en croix, et réfléchir à comment créer la sienne, apparaît d'un point de vue plastique, comme une force et une richesse esthétique qui se traduit dans le système du langage de l'identité mexicaine tout comme dans l'art contemporain.

¹⁶ E. Barta, *Femmes dans l'art populaire*, (Mexico : UNAM FONCA 2005), 34

¹⁷ Cité par N. Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, (Paris : Les Presses du réel, 2001), p.103