



HAL
open science

Les sculptures/structures de l'aliénation (1984-2001) chez Juan Muñoz

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Les sculptures/structures de l'aliénation (1984-2001) chez Juan Muñoz. Rives
Cahiers de l'Arc Atlantique, 2012, Le fou - cet autre, mon frère, 7, pp.257-283. hal-01301810

HAL Id: hal-01301810

<https://hal.science/hal-01301810>

Submitted on 8 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Les sculptures/structures
de l'aliénation (1984-2001)
chez Juan Muñoz*

Pascale PEYRAGA

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Dans le cadre de la réflexion sur « Le fou, cet autre, mon frère », je partirai de l'expérience du spectateur dont l'identité est potentiellement mise à l'épreuve par les sculptures de Juan Muñoz (1951-2001), cet artiste espagnol auquel le MNCARS¹ vient de rendre hommage en accueillant en ses murs l'exposition itinérante « Juan Muñoz - Rétrospective »².

La raison de cette démarche subjective est plurielle : elle procède avant tout du sentiment ambigu qui assaille le spectateur idéal, « actif et voyageur »³, tel que Juan Muñoz se plaisait à l'imaginer. Un spectateur itinérant, fatalement désorienté après avoir parcouru un corpus polyédrique, constitué de plus de cent œuvres qui embrassent les dix-sept années de création de l'artiste comprises entre 1984 et 2001, qui fut l'année de sa

¹ MNCARS : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

² L'exposition « Juan Muñoz – Rétrospective » (MNCARS, 22 avril – 31 août 2009) a été exposée, dans un premier temps, à la Tate Modern Gallery de Londres (24 janvier – 27 avril 2008). Elle a ensuite transité par le Musée Guggenheim de Bilbao (27 mai – 05 octobre 2008) et par le Musée Serralves d'Art contemporain à Porto (31 octobre 2008 – 24 février 2009) avant de s'installer à Madrid.

³ Juan Muñoz ayant créé et exposé dans les pays anglophones, les titres de ses œuvres, ainsi que les interviews et les ouvrages critiques qui lui sont consacrés sont, pour la plupart, écrits en langue anglaise, et moins fréquemment en langue espagnole. Nous les traduisons en français dans le texte, les notes de bas de page faisant apparaître la version originale des textes, en espagnol ou en anglais. Juan MUÑOZ, *Writings/ Escritos [Écrits]*, Madrid : Ediciones de la Central, Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, 2009, p. 47.

consécration à la Tate Modern Gallery, mais également celle de son décès inattendu.

L'intervention du sujet récepteur trouve, par ailleurs, sa justification dans la conjonction de deux facteurs prépondérants dans l'univers de Juan Muñoz : d'une part, la généralisation d'une problématique identitaire qui va jusqu'à affecter le spectateur et, d'autre part, le fait que l'itinéraire artistique de Juan Muñoz se structure comme un langage, qu'il mette en place une stratégie discursive dont l'efficacité se mesure à l'aune de ses effets sur son destinataire.

Juan Muñoz se qualifiait lui-même de « narrateur », et nombre de ses œuvres rappellent la place privilégiée qu'occupe le langage dans son art. Ainsi, grâce aux titres désignant une activité de parole, comme *Scène de conversation*⁴, ou grâce aux figures telles que « le souffleur » ou que « le ventriloque », l'un et l'autre vecteurs de parole, le sculpteur rend visible la mise en place d'une situation de communication verbale.

Quant à la question de l'identité, elle est rendue explicite dans plusieurs installations, par les miroirs dans lesquels se contemplent, par exemple, le personnage de *Une figure*⁵ ou celui de *Sarah face au miroir*⁶. Loin de produire uniquement une image narcissique de Soi, la thématique identitaire autorise également les déclinaisons les plus variées et les plus extrêmes de l'altérité, qu'il s'agisse d'une « altérité du dedans » -le nain, la poupée du ventriloque- ou de l'« altérité du dehors » -pour reprendre la classification donnée par Denise Jodelet⁷- altérité du dehors qui prend la forme, dans la création muñozienne, des figures du Turc ou de celles des Chinois. Ces déclinaisons de l'altérité laissent à entendre que la connaissance de l'identité ne peut faire l'économie d'un passage par l'altérité, et qu'elle intègre la dimension d'une aventure humaine, elle-même inscrite dans une temporalité. C'est ce que confirme, de toute évidence, l'une des premières œuvres de Juan Muñoz, *L'identité du départ*⁸, qui engage l'identité dans un devenir, la présente comme un édifice en construction. C'est une identité paradoxale, dans la mesure où la silhouette noire de l'installation, image de l'identité, ne

⁴ Juan MUÑOZ, *Conversation Piece* [*Scène de Conversation*], 1994, Vingt-deux figures, Résine, sable, tissu, 155 x 80 x 80 cm (chacune), Collection privée.

⁵ Juan MUÑOZ, *One figure* [*Une figure*], 2000, Résine, pigments et miroir, 110 x 60 x 50 cm, Musée de Grenoble.

⁶ Juan MUÑOZ, *Sara with Mirror* [*Sarah face au miroir*], 1996, Acrylique, résine de polyester, miroir, 195 x 110 x 100 cm, Collection privée.

⁷ Denise JODELET, 'Formes et figures de l'altérité', in Margarita SANCHEZ-MAZAS et Laurent LICATA (éd.), *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble : Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, pp. 23-47.

⁸ Juan MUÑOZ, *L'identité du départ*, 1987, Bois et bronze.

se place pas dans le seuil de la porte ouverte du départ, mais derrière elle, telle l'ombre d'une identité absente. L'idée de trajectoire identitaire est d'ailleurs confirmée par Juan Muñoz dans une conférence de 1995, de portée tout aussi programmatique: « *J'aimerais commencer par une histoire. Ou peut-être par la rencontre fictive entre l'homme que je suis aujourd'hui, en cette soirée de fin d'été, et celui que je ne suis pas encore, mais que je serai après avoir lu à voix haute ces mots que j'aurai écrits* »⁹.

La rencontre de l'individu présent avec son devenir prend la forme d'une promesse, qui peut seulement se résoudre dans la représentation, et dans la narration qui en est faite. Elle implique un devenir de soi au contact de l'autre, un « travail de l'altérité » dans lequel « l'autre-semblable » devient le médiateur de l'identité du personnage, identité qui prend ensuite forme dans l'unité du récit réalisé. Ce travail de la relation intersubjective marque le primat de la médiation réflexive sur la position immédiate du sujet, et justifie d'ailleurs l'image du miroir, utilisée en psychanalyse, selon laquelle la réflexion dans le miroir de l'autre est nécessaire pour accéder à la représentation et à la connaissance de l'identité. Mais le lien entre récit et identité révèle essentiellement une analogie remarquable entre la démarche adoptée par Juan Muñoz, l'artiste, et celle de Paul Ricœur, le philosophe, l'un et l'autre présentant la narration comme un processus nécessaire à la construction de l'individu¹⁰. Paul Ricœur promeut en effet le récit biographique, parce qu'il articule la partie mouvante de l'identité, l'« ipséité », à la partie stable de la « mêmété », le montage narratif étant alors présenté comme le garant de l'identité personnelle : « *c'est dans le cadre de la théorie narrative que la dialectique concrète de l'ipséité et de la mêmété [...] atteint son plein épanouissement* »¹¹.

Juan Muñoz, le fabulateur, se coule incontestablement dans la théorie du philosophe, puisqu'il revendique, au sein de sa pratique artistique, la

⁹ « *Me gustaría comenzar con una historia. O quizá con un encuentro ficticio entre el hombre que ahora soy, en esta tarde de finales de verano, y el que todavía no soy, pero que seré cuando lea en alto estas mismas palabras* » (Juan MUÑOZ, 'Conferencia en el Isabella Stewart Gardner Museum', *Writings/ Escritos [Écrits]*, *Op. cit.*, p. 249).

¹⁰ Une des avancées théoriques proposées par Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre* ressort de la distinction qu'il établit entre les deux catégories de l'identité personnelle, qu'il décompose en fonction d'un critère d'immuabilité, assimilable à l'identité sociale, et qu'il désigne par le terme de « mêmété » (l'idem), et d'un critère de mobilité, « l'ipséité », qui désigne une part de diversité au cœur d'une identité personnelle, irréductible à la seule identité sociale. Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.

¹¹ *Op. cit.*, p. 138.

capacité performative du récit¹², et qu'il l'associe dès son principe à la question identitaire -présente même dans des œuvres où l'homme brille par son absence¹³-. Dès lors se dessine une trajectoire identitaire complexe, étendue dans le temps et dans l'espace, dont il nous plaît aujourd'hui de démêler la trame. Le sculpteur ourdit des intrigues, s'appuie sur des jeux illusionnistes pour introduire le spectateur dans un certain type de fiction et se lance avec lui dans une joute au cœur de laquelle se trouve la question de la conquête de l'identité ou de sa perte, ainsi que nous nous proposons de le démontrer en avant.

Il façonne une stratégie en trois, voire quatre temps, qui ponctuent sa création et soulignent les évolutions significatives dans la relation ontologique entre l'observateur et l'espace de création : c'est d'abord la découverte d'un espace impossible, source d'appréhension et de désorientation, qui remet en question la possibilité de se construire avec et dans l'autre ; puis le peuplement de cet espace par des êtres radicalement autres ; enfin, par un jeu de déplacements, l'immixtion progressive de l'observateur dans un espace illusionniste dont il devient à la fois l'acteur et la victime.

***Un non-lieu désorientant, entre l'ici du quotidien
et un ailleurs inconnu***

Tout en suggérant l'élaboration d'une identité mouvante, les premières compositions de Juan Muñoz la mettent à mal, tout d'abord en raison du dénudement des premiers espaces, qui demeurent dans l'attente d'individus susceptibles de les peupler.

¹² « *Lo interesante no era contar historias/ Sino realmente fabular... como si al contar fábulas, al hablar de lo fabuloso, construirlo...* » (Juan MUÑOZ, 'Historias', *Writings/ Escritos [Écrits]*, *Op. cit.*, p. 261).

¹³ Dès 1984, l'artiste avait commenté l'une de ses œuvres, un escalier en colimaçon conduisant à un balcon vide appuyé contre un mur, en disant que c'était la « *primera pieza de la que recuerdo tener una cierta sensación de identidad* ».



Fig. 1.- Juan Muñoz, *Hotel Declercq*, 1986, Fer, 45 x 92 x 19 cm, Collection privée. Installation vue à la Galerie Joost Declercq, 1986. Photo de Julián Revis. Cortesía del Estate of Juan Muñoz.

L'équivoque habite l'espace de ses installations, dès ses premières pièces architecturales qui mêlent à la familiarité de l'objet -un escalier, un balcon- la désorientation la plus absolue. Les objets quotidiens sont privés de leur fonctionnalité, et Juan Muñoz insiste sur l'écart entre leur signification habituelle et leur intégration dans un espace qui perd son sens. Escaliers, fenêtres, rambardes sont des éléments de transition, aptes à générer une relation intersubjective. Or, dans les premières œuvres du sculpteur, ce rapport est nié et la communication est toujours mécaniquement déficiente : les marches inversées de l'escalier ne permettent pas que l'on y accède, le minaret est trop instable pour que l'on y demeure et les balcons de l'hôtel s'opposent au déploiement de leur fonctionnalité première. Dans *Hotel Declercq*¹⁴, le passage physique est obstrué par le mur et le balcon impose une double barrière entre l'intérieur et l'extérieur : celui du mur qui se substitue à la fenêtre et celui des grilles qui se constituent comme un signe d'enfermement, révélant davantage les formes pleines du fer forgé que les interstices aérés qui les séparent. De même, la communication visuelle liée au balcon -ce lieu d'où l'on voit et d'où l'on est vu-, est contrariée, seule étant permise l'amorce d'un mouvement vers, qui est frustré et se révolte,

¹⁴ Juan MUÑOZ, *Hotel Declercq I, III, IV*, 1986, Fer, 45 x 92 x 19 cm (chaque balcon), Galerie Pepe Cobo, Madrid et Mimi Dusselier, Belgique.

pour se retourner sur lui-même. Dans ces espaces insolites et déserts, point la menace selon laquelle, au lieu de rencontrer l'autre significativement absent de ces compositions, l'individu ne pourra que se trouver lui-même, se replier sur lui-même. Faute d'un élément de support, en l'absence d'un autre lui permettant de se construire, que trouvera-t-il en face du miroir de la représentation ?

Si les objets reconnaissables du quotidien donnent habituellement à l'être humain la sérénité nécessaire à la stabilité émotionnelle, ici, leur détournement ébranle les certitudes. Ces espaces engendrent à la fois une attente et une inquiétude, puisqu'ils sont aussi bien familiers qu'inconnus, et qu'ils peuvent potentiellement renverser le rapport de l'être aux choses. Parce qu'ils sont déserts, ils créent une sorte d'appel d'air et ils font surgir des interrogations liées aux individus susceptibles de les habiter ou de s'y projeter.

Néanmoins, le retour sur soi n'est qu'un présage pour le spectateur qui encore peut demeurer, psychologiquement et physiquement, à distance de ces compositions étranges, parce qu'elles ne respectent pas toujours l'échelle humaine, et que les éléments qui les composent, accrochés au mur ou placés à une hauteur respectable, demeurent loin de sa portée.

L'impossible construction de l'ipsité dans le miroir de l'altérité radicale

Au moment où ces espaces se peuplent pour accueillir des êtres aussi étranges qu'eux, ils deviennent réceptacles actifs de la problématique de l'identité, qui se déploie aussi bien à travers la représentation de l'altérité extrême qu'à travers l'image de l'individu dans le miroir.



Fig. 2.- Juan MUÑOZ, *Staring at Sea I* [*Regarder fixement la mer I*], 1997 – 2000, Résine de polyester, masques en carton, miroir, 157 x 55 x 65 cm, Collection privée. Photo de Dexter Hodges, 2008. Cortesía del Estate of Juan Muñoz.

Le motif récurrent de la « figure face au miroir » recèle des invariants chez Juan Muñoz, les installations les plus intéressantes étant vraisemblablement celles de la naine *Sarah, face au miroir*¹⁵ ou de *Regardant fixement vers la mer*¹⁶. Dans cette dernière installation, une première figure se regarde dans le miroir, l'autre scrutant sa propre image en se penchant au dessus de l'épaule de la première. Mais les deux regards sont frustrés, chacune des figures portant un masque qui s'intercale entre l'« en dehors » et l'« en dedans ». Leur représentation est faussée par le filtre impersonnel du masque de carton, et elle ne permet pas l'identification entre le Je et le Moi social. A cette subversion de l'identité, de l'unité « de soi à soi », s'en ajoute une seconde, celle de « soi et de l'autre ». Il apparaît en effet que la seconde figure qui se penche sur l'épaule d'autrui métaphorise le mouvement de réflexivité dans la relation interhumaine, dans un mouvement qui devrait théoriquement introduire l'altérité dans l'identité et produire de la différence. Mais ici, comme l'une et l'autre des figures portent le même masque qui ne laisse transparaître que leurs yeux, l'autre ne dit pas le

¹⁵ *Op. cit.*

¹⁶ Juan MUÑOZ, *Staring at Sea I* [*Regarder fixement la mer I*], 1997 – 2000, Résine de polyester, masques en carton, miroir, 157 x 55 x 65 cm, Collection privée.

semblable et « l'ipséité », mais le même, « l'idem », produisant en cela une relation réflexive défailante, incomplète.



Fig. 3.- Juan MUÑOZ, *Sara with Mirror* [*Sarah face au miroir*], 1996, Acrylique, résine de polyester, miroir, 195 x 110 x 100 cm, Collection privée. Installation vue au MNCARS, 2009. Cortesía del Estate of Juan Muñoz.

Dans le cas de Sarah, la problématique se déplace, entraînant nonobstant le même sentiment de frustration. Comme la plupart des figures de Juan Muñoz, la silhouette en résine de la naine est globalement laissée en blanc, à l'état brut, si l'on excepte la surface orientée vers le miroir, qui colore le personnage de Sarah d'une façon qui s'exhibe comme étant superficielle. Sa robe et ses yeux grossièrement peints en bleu offrent l'image d'une femme que Sarah n'est pas réellement et qu'elle est la seule à percevoir comme telle, alors que le spectateur la voit de dos, perçoit la duperie, la représentation féminine du miroir étant d'autant plus connotée comme fausse et artificielle que Sarah, par son nanisme, vient introduire l'étrangeté de l'alter, de l'être déficient qui caractérise les premières figures de Juan Muñoz.

Dans un cas comme dans l'autre, le miroir, pris dans le sens lacanien du terme, refuse de fonctionner comme tel, empêchant l'individu d'accéder à la représentation de lui-même, que ce soit de « soi à soi » -Sarah n'ayant face à elle qu'une image grimée d'elle-même- ou de « soi à l'autre » -les deux figures ne permettant pas d'ébaucher la différence, fondement de l'ipséité. C'est ce qui fait dire à Juan Muñoz que ses « *personnages se comportent parfois comme un miroir qui ne peut pas réfléchir. Ils sont ici pour nous dire quelque chose sur notre regard, mais ils ne peuvent pas le faire, parce qu'ils*

ne nous permettent pas de nous voir nous-mêmes »¹⁷. Dans d'autres installations, quand bien même l'être devant la psyché ne présente pas les déficiences précédemment remarquées, les figures se tiennent trop près du miroir pour autoriser le travail réflexif, la mise en altérité de soi-même, si bien que le processus identitaire apparaît inéluctablement comme soumis à l'échec dans les œuvres de Juan Muñoz.

Pis encore, l'autre a tendance à ne plus être synonyme du semblable dans les premières installations de Juan Muñoz. Il se dessine plutôt dans l'étrangeté de l'« alter », de l'altérité radicale qui isole et effraie. Etant générée à l'intérieur d'un même ensemble social, cette « altérité du dedans » apparaît comme une menace contre l'intégrité du groupe, faisant éprouver au spectateur un sentiment de dangereuse proximité. Des nains, des ventriloques, des danseuses sans jambes sont marqués du sceau de la différence d'ordre physique, de la disproportion corporelle qui désocialise. *Le Souffleur*, un nain, se trouve au bord d'une scène de théâtre désespérément vide, et dans *Un nain avec trois colonnes*, les éléments architecturaux soulignent le handicap physique du nain et sa différence de taille, en même temps qu'ils déshumanisent cette figure, placée sur le lieu théorique d'une quatrième colonne absente. De même en est-il pour le ventriloque, dont la présence est uniquement suggérée *in absentia* par sa marionnette, laquelle éveille également la conscience de l'altérité radicale : l'ayant à plusieurs reprises associée dans ses écrits à la figure d'un martien, Juan Muñoz insiste sur la capacité de la marionnette à susciter le sentiment d'étrangeté radicale, et à faire naître la conscience de l'autre, tant par sa taille que son caractère non-humain¹⁸.

¹⁷ 'Paul Schimmel: *Many of your figures tend towards the exotic—dwarves, aliens, puppets, ballerinas, actors, Chinese figures. As the spectator, we are looking at the Other. We do not see ourselves.*

Juan Muñoz: *My characters sometimes behave as a mirror that cannot reflect. They are there to tell you something about your looking, but they cannot, because they don't let you see yourself.*' (Paul SCHIMMEL, *Juan Muñoz*, Chicago : University of Chicago Press, 2001, p. 150).

¹⁸ « *El muñeco del ventrílocuo y el marciano... son como niños adultos, un poco aterrador... se suponía que debían ser corteses y afables, pero son muñecos de los que siempre emana cierta idea de miedo; en el caso del enano o en el caso del marciano creo que hay de nuevo esa sensación de extrañeza en nuestra forma de percibirlos. Son seres humanos, pero no lo son. Son "cero" en el mismo sentido que los minimalistas. [...] O el propio problema humano de la extrañeza del otro que tenemos delante, de la sensación de tener a otro ser humano delante, a ese otro que no es como tú.* » (Adrian SEARLE, Juan MUÑOZ, 'Third Ear', in *Permitáseme una palabra...* Juan Muñoz, Madrid : MNCARS, 2009, p. 55).

Ainsi, le rejet inhérent à la différence extrême rejaillit, artistiquement et socialement, dans la solitude des figures, qu'elle affecte des êtres physiquement déficients, images de « l'altérité du dedans » ou les avatars de « l'altérité du dehors », de ces figures exotiques, identifications de l'Orient proche et lointain, comme la Turquie et la Chine. La solitude du nain au fond de l'espace illusionniste de *Terrain vague*, celle de Georges face à la fenêtre, seul face à lui-même, évoquent la solitude de l'individu face à la société. Au-delà de l'expression de la marginalité et de l'absence de communication, c'est l'effet que ces êtres étranges -ou étrangers- produisent sur le spectateur qui nous intéresse ici. Par la présence spectaculaire de ces êtres « du dehors, extérieurs, qui ne sont pas de la famille, du pays » -si l'on reprend l'étymologie du terme « étrange »-, c'est la mise en question de la normalité qui apparaît, de tout temps constatée par un Juan Muñoz qui se demandait si la peine qu'il éprouvait en voyant un nain était due à sa nature grotesque ou « à l'expérience de l'altérité, à l'étrangeté qu'il y a à être là, à se sentir mal à l'aise »¹⁹.

Malgré le malaise ontologique qui envahit le spectateur, le peuplement des installations par ces êtres déficients -nains, sourds, muets-, par ces étrangers de l'intérieur, peut paradoxalement rasséréner l'observateur, le prévenant de la tentation de pénétrer dans les espaces originellement vides de Juan Muñoz. Une fois habités, ces compositions laissent en effet apparaître une correspondance entre des lieux déroutants et des habitants anormaux, les uns comme les autres entretenant avec le spectateur une même relation insolite de proximité et de distance. Grâce à cette double distance (spatiale et humaine), la stabilité de l'observateur (sa mêmeté) peut être momentanément maintenue dans un premier temps, bien qu'il ne puisse construire pleinement son identité (son ipséité) du fait de différences trop radicales avec l'autre.

Le renversement de l'altérité extrême :

Mais cette sécurité relative du spectateur disparaît au moment où se produit une inversion entre espace intérieur et espace extérieur, espace réel et espace fictionnel, et que le spectateur se voit contraint d'intégrer un espace de représentation anxiogène qui déstabilise ses assises ontologiques.

¹⁹ « Siempre me pregunto por qué siento pena al ver un enano. Es decir, ¿me doy pena yo o me la da él? Así que no sé si tiene más que ver con lo grotesco, en el sentido de provocarlo, o con la experiencia de la otredad, de lo extraño que es estar ahí, sentirse incómodo. » (Adrian SEARLE, Juan MUÑOZ, 'Third Ear', in *Permitáseme una palabra... Juan Muñoz, Op. cit.*, p. 52).

Juan Muñoz exploite un sentiment de confusion croissant afin de procéder au retournement du sentiment d'étrangeté et de le projeter, *in fine*, sur le spectateur et sur la perception de son être propre. Son identité est questionnée, il est victime d'une forme d'auto-marginalisation, et devient étranger à lui-même, aliéné dans un espace inquiétant.



Fig. 4.- Juan MUÑOZ, *The Prompter [Le Souffleur]*, 1988, Fer, papier mâché, bronze, bois et linoléum, Dimensions variables, Tate, UK, donation de l'artiste. Photo de Peter Cox. Cortesía del Estate of Juan Muñoz.

En effet, aux premières pièces architecturales incohérentes, mais qui demeurent en des endroits inaccessibles, succèdent bientôt des espaces illusionnistes qui jouent une fonction de brouillage des limites. Culminant avec l'œuvre de 1994, *La Nature de la vraie illusion visuelle*, l'illusion trouve son origine dans les compositions de sols optiques créées dans les années 1987-1989²⁰, qui perturbent l'expérience de l'observateur. Juan Muñoz lui-même expliquait avoir appris de Carl Andre²¹ « *que le sol est important pour activer les espaces* », et il modelait « *des sols optiques parce qu'ils aident à*

²⁰ Juan MUÑOZ, *Wasteland [Terrain vague]*, 1987, Bronze, acier et linoléum, Dimensions variables, Collection Elayne et Marvin Mordes, Palm Beach, Floride.

Juan MUÑOZ, *The Prompter [Le Souffleur]*, 1988, Fer, papier mâché, bronze, bois et linoléum, Dimensions variables, Tate, donation de l'artiste.

Juan MUÑOZ, *Ballerina on Optical floor [Ballerine sur un sol optique]*, 1989, Bronze, bois et linoléum, Piédestal : 120 x 50 x 50 cm ; objet : 58 x 50 cm, Collection privée.

Juan MUÑOZ, *Winterreise [Voyage d'hiver]*, 1994, Fonds national d'art contemporain, Ministère de la culture et de la communication, Paris.

²¹ Carl ANDRE : artiste plasticien américain, se rattachant au minimalisme, né le 16 septembre 1935 à Quincy (Massachusetts).

magnifier la tension interne des figures »²². Or, telle est la fonction accomplie par le sol optique de *Terrain vague*, par celui du *Souffleur*, tous deux peuplés par un personnage unique, faisant naître non seulement une tension entre la présence et l'absence, mais aussi entre le réel et la fiction, l'acteur et le spectateur, ouvrant en chacun des fissures dans la conscience de soi.

C'est tout d'abord l'identité propre du créateur qui se disjoint sous l'effet de cette représentation spectaculaire et spéculaire. De tout temps, Juan Muñoz a affirmé que le dédoublement identitaire était inhérent à l'activité artistique, et que tout artiste prenait une distance critique face à sa propre création, de façon à devenir spectateur de lui-même²³. Or, cette image divisée trouve sa matérialisation sur la scène du *Souffleur* : non pas que la simple reproduction du motif géométrique de la scène (en linoléum) sur la peau du tambour détermine à elle seule le processus de dédoublement du créateur. En réalité, ce dédoublement tire son origine de la sémiose du tambour, dont la mise en rapport avec la biographie de Juan Muñoz éclaire la signification : ce tambour n'est pas seulement « réceptacle » de l'image optique de l'espace de représentation, mais il est également « objet métonymique » de l'artiste, le sculpteur s'étant identifié à cet instrument en intitulant « Autoportrait » plusieurs photographies de lui-même en train de battre du tambour. Ainsi le tambour associe-t-il l'absence physique de l'artiste et sa présence symbolique, ainsi autorise-t-il la dissociation entre le créateur et l'être créé, entre l'observateur et la chose observée. Le lien entre l'artiste, le tambour et la scène étant établi, il révèle que l'identité du sculpteur se dissémine dans l'espace, étant à la fois présente dans l'objet (le tambour), sur l'espace scénique (par la duplication du motif du linoléum), dans et en dehors de l'installation, dans la fiction et dans un réel occupé par la présence invisible de l'artiste, devenu à la fois spectateur de son œuvre et de lui-même. Ce processus constitue un préalable à l'étape suivante qui consiste à émuquer les démarcations entre acteur, créateur et spectateur, à contaminer en retour l'observateur et à le placer dans la situation d'être vu et en train de voir, afin de créer des scissions en lui.

De fait, Juan Muñoz attire le spectateur à l'intérieur de l'espace spectaculaire observé, le contraint à pénétrer physiquement et

²² « *Hago suelos con efectos ópticos porque me ayudan a magnificar la tensión interna de la figura. Crean para ella un espacio psicológico que cala en la percepción del espectador.* » (Paul SCHIMMEL, 'An interview with Juan Muñoz', 18 septembre 2000, in *Juan Muñoz*, Washington D.C. : Hirshhorn Museum, 2001, p. 147. Cité par Sheena WAGSTAFF, 'Un espejo de la conciencia', in *Permítaseme una imagen. Juan Muñoz*, *Op. cit.*, p. 36).

²³ « *No tiene ningún sentido decir que un artista crea para sí mismo, porque siempre que se aparta un poco, se convierte en su propio espectador.* ». Adrian SEARLE, Juan MUÑOZ, 'Third Ear', *Art. cit.*, p. 51.

psychiquement dans l'espace de représentation, le soumettant à l'inquiétude identitaire qui y règne. Reprenons par exemple l'installation du *Souffleur*, dont l'espace fictionnel semble parfaitement délimité par le plateau de la scène. La seule manière de voir le souffleur dont le titre indique la présence consiste à s'avancer au dessus de la scène -à être finalement la seule figure humaine sur la scène, à en devenir l'unique acteur- afin de se pencher vers le trou qui héberge une figure de petite taille, le souffleur, lui-même en train de regarder vers la scène. Est alors activé l'effet scopique, qui se manifeste par ce qui abolit la distance de l'œil à l'objet scénique et qui introduit un autre fonctionnement de l'œil, plus archaïque que celui du regard distancié. Par lui, dans la scène, quelque chose se retourne, se ré-volte. Dans la phénoménologie de l'œil et du regard, le scopique est l'équivalent de ce que Maurice Merleau-Ponty désigne comme le chiasme du visible, ou le retournement en doigt de gant du regard : « *Dès que je vois, il faut que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible [...]. Celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, [...] s'il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux* »²⁴. Au moment où la distance entre le sujet qui regarde et l'objet regardé s'abolit, le sujet devient lui-même un objet et fait l'expérience d'un renversement : voilà que la scène l'envahit, le submerge ; le spectateur se fait acteur, tandis que l'objet regardé accompagne ce retournement, en devient le témoin. La position alors adoptée par l'ex-spectateur implique translation et inversion, du spectateur vers le spectacle, entre l'observateur et l'être observé.

Le *Souffleur* devient le paradigme de cette attraction physique du spectateur à l'intérieur des œuvres, et à laquelle il ne peut se soustraire sous peine de voir une partie du message artistique lui échapper. Par ailleurs, dans les installations où sa curiosité se voit récompensée, c'est toujours au prix d'une distorsion de son corps et d'une immersion dans ces lieux interstitiels - entre réel et fiction-, où il ne peut que se sentir exilé, hors de lui²⁵. Dès lors, le spectateur sent son noyau se fissionner, sous l'effet des images de dédoublement et d'inversion véhiculées, par ailleurs, par les figures de l'altérité radicale qui occupent ces espaces.

²⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, 'L'entrelacs – le chiasme', *Le Visible et l'invisible*, Paris : Tel Gallimard, 1979, pp. 177-178.

²⁵ Est significative, à ce titre, l'œuvre intitulée *Un endroit appelé ailleurs* (A place called abroad), qui peut faire référence à un non-lieu, seulement identifié selon un usage colloquial et qui suggère l'existence d'un autre nom correct ou officiel, à moins que l'ailleurs ne se réfère qu'à un lieu au delà de celui habituellement habité par le visiteur.



Fig. 5.- Juan MUÑOZ, *Ventriloquist Looking at a Double Interior* [*Ventriloque regardant un double intérieur*], 1988 – 2001, Résine, moteur, silicone et technique mixte sur toile, Dessins : 146,5 x 100 cm ; objet : 63 x 25 x 25 cm ; piédestal : 107 x 150 x 30 cm, Collection privée.

Photo de Cuauhtli Gutiérrez. Cortesía del Estate of Juan Muñoz.

En effet, la dissociation ou la confusion de personnalité sont bien souvent la quintessence des figures muñozziennes et elles se projettent sur le spectateur aventureux. La poupée du ventriloque, motif central de plusieurs essais de Juan Muñoz²⁶ et de deux de ses installations, *Terrain vague* (1987) et *Ventriloque regardant un double intérieur* (1988-2000)²⁷ est à ce titre symptomatique. Elle est image fondatrice de la dissociation, puisqu'elle porte en elle la parole d'un autre. Mais la disjonction implique également l'équivoque identitaire, puisque le réceptacle de la parole, la « marionnette du ventriloque », se substitue métonymiquement, sous l'effet du titre, à la source humaine de cette parole, au ventriloque lui-même absent de la représentation. L'usurpation d'identité va plus loin et ne se limite pas au

²⁶ Juan MUÑOZ, 'El ventrilocuismo es una forma de polifonía', *Writings/ Escritos* [Écrits], *Op. cit.*, pp. 97-98. 'Monólogo del ventrílocuo', *Ibid.*, pp. 101-103. 'Ilusionismo, percepción, proyecto', *Ibid.*, pp. 71-74.

²⁷ Juan MUÑOZ, *Ventriloquist Looking at a Double Interior* [*Ventriloque regardant un double intérieur*], 1988 – 2001, Résine, moteur, silicone et technique mixte sur toile, Chacun des dessins : 146,5 x 100 cm ; objet : 63 x 25 x 25 cm ; piédestal : 107 x 150 x 30 cm, Collection privée.

ventriloque, la poupée du ventriloque étant saisie dans une activité qui n'est pas la sienne et qui implique la translation de la parole vers la vision : assise sur un piédestal qui marque la limite théorique de l'installation, la poupée du ventriloque observe deux toiles faussement symétriques -nouvelle image d'un dédoublement déréglé- ; elle se place devant le spectacle visuel et s'arroge de la sorte la fonction du spectateur qui se place à côté d'elle, et qui voit sa propre identité mise à mal par la présence de cet androïde dont le regard se superpose au sien, quand il ne s'y substitue pas. Le ventriloquisme, défini par Juan Muñoz comme une forme de polyphonie, à savoir comme une superposition de voix contrapuntiques, suscite un sentiment d'étrangeté, rend le spectateur conscient de l'altérité extrême et sape sa cohésion interne, la poupée du ventriloque étant figure allégorique de l'autre -le ventriloque, le spectateur- avant d'être image d'elle-même. C'est à juste titre que Juan Muñoz emploie à son propos le verbe *usurpar*, « usurper », et surtout l'adjectif polysémique de *charlatán*, qualifiant aussi bien celui qui parle beaucoup, le bavard, que celui qui fait usage de la parole pour tromper, le baratineur, le camelot, le charlatan. Mais l'usurpation va plus loin encore puisqu'ici, la tromperie du *charlatán* porte également sur lui-même : il ne peut mécaniquement faire usage de la parole et il ment sur ce qu'il est, son attitude silencieuse devant les tableaux lui donnant l'identité d'un autre. Juan Muñoz lui-même explicite le fonctionnement ambigu de la marionnette qui « *rend visible un peu plus que sa présence dans le monde comme allégorie, puisqu'elle se présente comme un autre avant d'être elle-même. La marionnette du ventriloque usurpe le spectateur. Elle se place face au spectacle et elle attend. Elle attend et attend encore. Elle attend et ne parle pas* »²⁸.

Puis, se référant au sentiment d'étrangeté qui accompagne sa présence, il développe sa pensée :

Je crois que l'une de ces images, excellente parmi d'autres, est celle de la marionnette du ventriloque et, plus encore, la séparation entre le ventriloque et l'autre. Si elle fascine et provoque la répulsion à la fois, c'est par la vérité qu'elle recèle et non à cause de la nature fictionnelle du truc. La marionnette remuant sa bouche, c'est l'image du miroir, dénaturée. De tous les sentiments suscités, le plus profond est celui de l'étrange, et le muñeco-charlatán, la « marionnette-baratineuse » l'est doublement, étrange,

²⁸ « *Hace público algo más que su estar en el mundo como alegoría, se presenta como otro antes de ser uno. El muñeco del ventrílocuo usurpa al espectador. Se coloca de frente al espectáculo y espera. Espera y espera. Espera y no habla.* » (Juan MUÑOZ, 'Ilusionismo, percepción, proyecto', Art. cit., p. 71).

car tout ce qui la constitue et qui définit son essence est réellement étranger à elle-même. »²⁹

En dévoilant la part de l'autre qu'il y a en chacun, en recourant au mensonge, à l'illusion, la marionnette dit vrai, mais elle met en danger l'illusoire unité du spectateur, et elle le conduit aussi bien sur la voie du double que sur celle du doute.

Est également exemplaire du processus d'inversion et de dissociation l'image complexe de la naine Sarah placée face au billard³⁰, qui parvient à affecter la hiérarchie entre individus réels et figures de fiction. Hissée sur la pointe des pieds, elle accède à la vision de six images photographiques d'elle-même, placées derrière la vitre éclairée du plateau. Selon les conditions de représentation, son image semble soit écrasée par un point de vue en plongée qui accentue sa déficience physique, soit proche de la normalité physique, quand elle n'acquiert pas au contraire une dimension gigantesque sous l'effet de la contre-plongée. A la fois source de métamorphose et de dédoublement, la représentation met en perspective la notion de normalité, la question d'une identité monolithique à laquelle se substitue là encore celle d'une identité fragmentaire. Mais la représentation engendre également un processus d'inversion entre l'acteur et le spectateur, sous l'effet de la mise en abyme qui sous-tend l'installation : la sculpture de Sarah observe en effet son image reproduite en deux dimensions, une image mise en scène par le cadre du plateau de billard qui délimite un premier espace de représentation, tout comme le faisaient les planches de la scène dans *Le Souffleur*. De fait, se profile une hiérarchie entre l'« espace fictif assumé comme tel » -celui des photos- et l'« espace fictif supposé réel », celui occupé par la sculpture figurative de Sarah. Quant à l'observateur, il est, à l'inverse, contraint de se pencher au-dessus de la table et, comme dans les installations précédemment citées, il se retrouve dans la même position que la sculpture figurative de la naine Sarah qui l'attire dans l'espace illusionniste dont il devient objet. Dans le partage de cet espace limitrophe et mixte -mi-réel, mi fictionnel-, la relation entre Sarah et le spectateur

²⁹ « *Creo que una de esas imágenes, excelente entre otras, es la del muñeco del ventrílocuo, o más aún, la separación entre el ventrílocuo y el otro. Si fascina y provoca repulsa es por su veracidad y no por la ficción del truco. El muñeco que mueve la boca es la imagen del espejo, distorsionada. Cierto pero aún así reflejo. De todos los sentimientos, el más hondo es la extrañeza, y el muñeco charlatán lo es doblemente, pues todo aquello que lo conforma y hace ser, ya le es ajeno.* » (Juan MUÑOZ, 'El ventrilocuismo es una forma de polifonía', Art. cit., p. 97).

³⁰ Juan MUÑOZ, *Sara with Billiard Table* [Sarah et la table de billard], 1996, Résine de Polyester, table de billard et lumière, 126 x 268 x 180 cm, Collection privée.

s'équilibre, voire s'invertit. L'objet subjectivisé -Sarah- et le sujet objectivé -le spectateur- se retrouvent tous deux dans une situation schizophrénique, étant tous deux « vus » et « en train d'être vus », participant à la fois du réel et du fictionnel. Mais dans cette dynamique mutationnelle, et du moment que l'image a-normale de la naine se trouve transformée par le processus de représentation qui la normalise, qu'advient-il de celle du spectateur?



Fig. 6.- Juan MUÑOZ, *Sara with Billiard Table* [*Sarah et la table de billard*], 1996, Résine de Polyester, table de billard et lumière, 126 x 268 x 180 cm, Collection privée. Installation vue à la Tate Modern, 2008. Cortesía del Estate of Juan Muñoz.

En vérité, l'attraction du spectateur à l'intérieur de l'œuvre fonctionne à l'image d'un cheval de Troie, mais d'un cheval de Troie en quelque sorte inversé. Juan Muñoz a, de tout temps, prôné le modèle de cette construction grecque, écrivant que « la meilleure sculpture est un cheval de Troie »³¹, à l'instar, d'ailleurs, de ses sculptures de voitures accidentées³² ou de trains déraillés³³, qui recèlent en leur sein des espaces habitables insolites, qui en viennent à déstabiliser les apparences. Mais dans ses œuvres, paradoxalement, lorsque le réel pénètre

³¹ Juan MUÑOZ, 'The Best Sculpture is a Trojan Horse', *Domus*, n° 659, mars 1985, p. 77.

³² Juan MUÑOZ, *Loaded car* [*Voiture chargée*], 1998, Acier, 91,3 x 208,3 x 80,6 cm, Collection Plácido Arango.

³³ Juan MUÑOZ, *Derailment* [*Déraillement*], 2000 – 2001, Deux locomotives et deux wagons, Acier coupé, 83 x 370 x 53 cm, Marian Goodman Gallery, New York.

dans la fiction, et l'homme dans l'œuvre, c'est la fiction qui ouvre une porte dérobée dans l'individu et lui fait perdre le contrôle de lui-même.

L'aliénation du spectateur :

Du moment que s'amorcent l'inversion et le dédoublement identitaire du spectateur, s'accélère l'implacable processus d'aliénation préparé au cours des étapes antérieures de l'œuvre muñozienne, dont nous rappellerons le mécanisme. D'abord confronté à une lacunarité étrange, le spectateur avait d'abord vu ces non-lieux se peupler de figures de l'altérité extrême qui rendaient impossible toute communication intersubjective, toute élaboration de l'ipsité. Puis la phase suivante, celle des espaces illusionnistes et des dédoublements, avait eu comme fonction de faire pénétrer le spectateur dans un espace illusionniste tandis que les êtres originellement marginaux semblaient s'en extraire pour occuper sa place. Se dégageait là une véritable stratégie de Juan Muñoz, qui affirmait que son souhait le plus profond était de faire entrer « *le spectateur dans l'œuvre d'art comme un acteur entre sur la scène qui lui est propre. J'aimerais que celui qui se rend dans une exposition, que ce soit dans un musée ou dans une galerie, agisse comme le ferait un acteur, un acteur immobile* »³⁴.



Fig. 7.- Juan MUÑOZ, *Many Times* [*Maintes fois*], 1999,
Cent figures, Polyester et résine, Dimensions variables, Collection privée.
Installation vue à la Tate Modern, 2008. Cortesía del Estate of Juan Muñoz.

³⁴ « *Me gustaría que el espectador pudiera entrar en la obra de arte como un actor entra en su propia escena. Me gustaría que quien acude a una exposición, ya sea en un museo o en una galería, se comportara como lo haría un actor, un actor inmóvil.* » (Adrian SEARLE, Juan MUÑOZ, 'Third Ear', Art. cit., p. 51).

Ainsi ses œuvres invitaient-elles le spectateur à plonger en elles, à se laisser englober par elles, jusqu'à faire partie de la statuaire muñozienne comme le sous-entend l'expression d'« acteur immobile ». Et c'est à partir des années 1994-1996 que s'opère la véritable mutation, par le fleurissement des groupes de personnages de plus en plus nombreux et homogènes, qui contribuent à déstabiliser davantage l'image du spectateur et à déverser définitivement le sentiment de solitude et de marginalisation sur lui. Sont emblématiques à cet égard les groupes formés par les cinq figures d'abord présentes dans les *Cinq figures assises*, de 1996³⁵, figures qui se déclinent à nouveau en 1999 accompagnés du motif du tambour³⁶ ou encore, les *Scènes de conversation*, composées de vingt-deux figures en 1994³⁷, puis de cinq en 1996³⁸. L'accroissement numérique atteint son paroxysme avec la dernière installation de 1999, *Maintes fois*³⁹, constituée de cent sculptures figuratives. De ces compositions figuratives complexes se dégagent des constantes, qui affectent les relations entre le spectateur et les figures de l'autre.

Au niveau de l'espace d'abord, la pénétration du spectateur dans l'espace de représentation se fait de plus en plus aisée, jusqu'à devenir obligatoire, le spectateur ne pouvant plus se maintenir à distance de l'espace de représentation. Il n'est plus de démarcation scénique -scène de théâtre, table de billard, piédestal-, et il est inévitable pour lui de transiter par l'espace ouvert de l'installation. D'une composition à l'autre, le spectateur est invité à entrer en relation avec elles, il entre de plain pied dans la fiction et se trouve entouré de figures caractérisées par leur ressemblance et par des proportions physiques identiques à la sienne. Il ne se trouve plus face à un individu, porteur de l'altérité extrême, mais au milieu de types identiques, de groupes de figures clonées, qu'elles soient occidentales ou asiatiques.

Or, ces installations, qui pourraient apparaître comme des études de l'interaction sociale et de la psychologie de groupe, suscitent paradoxalement, chez le spectateur, un sentiment de trouble et d'isolement :

³⁵ Juan MUÑOZ, *Five seated figures* [*Cinq figures assises*], 1996, Résine et miroir, 105 x 70 x 70 cm (chacune), Collection particulière.

³⁶ Juan MUÑOZ, *Seated Figures with Five Drums* [*Figures assises avec cinq tambours*], 1999, Résine de polyester, 105 x 70 x 70 cm, Collection privée.

³⁷ Juan MUÑOZ, *Conversation Piece* [*Scène de Conversation*], 1994, Vingt-deux figures, Résine, sable, tissu, 155 x 80 x 80 cm (chacune), Collection privée.

³⁸ Juan MUÑOZ, *Conversation Piece* [*Scène de conversation*], 1996, Cinq figures de résine et câble d'acier, Dimensions variables, Galerie de Marian Goodman, New York.

³⁹ Juan MUÑOZ, *Many Times* [*Maintes fois*], 1999, Cent figures, Polyester et résine, Dimensions variables, Collection privée.

au lieu de se sentir à l'aise parmi les autres, il est conduit à l'expérience de sa propre solitude et de sa marginalisation.

Aussi, les sculptures figuratives ont beau acquérir une forme de normalité par rapport aux premières figures déficientes de Juan Muñoz, elles conservent néanmoins une particularité fondamentale par rapport au spectateur, qui les différencie de celui-ci tout en accentuant la similitude à l'intérieur du groupe fictionnel. C'est pourquoi, dans *Les scènes de conversation*, les personnages ressemblent à des poussahs, à des jouets lestés reprenant toujours leur forme verticale, quand les figures de *Maintes fois*, reproduisant toutes des traits asiatiques, sont surtout dépourvues de pieds. En outre, ces figures anonymes, dépersonnalisées, clonées, aux expressions et aux habits de type génériques, sont saisies dans un dialogue muet au milieu duquel le spectateur se sent comme un intrus. Pis encore, les yeux des Asiatiques, dans *Maintes fois*, percent à peine derrière la fente de leurs paupières, quand ceux des figures de *Cinq figures assises* et des poussahs de *Scènes de conversation* sont recouverts de cataractes viscérales qui, à la façon de barreau de prison, les enferment sur eux-mêmes. De la même façon que leur bouche n'émet aucun son, leur regard entravé suggère leur repli sur eux-mêmes, leur refus de voir le monde et de voir les autres.

C'est ainsi que transparait, à travers ces figures dépersonnalisées, un arrière-plan conceptuel intense. S'impose une « mêmété » sociale, mais qui refuse d'intégrer l'ipséité, de communiquer avec celle-ci. Dans le cas présent, l'identité menace l'identité ontologique de l'individu, son intégrité étant amputée de la reconnaissance de la spécificité de l'individu, de son ipséité. Le « qui » du sujet (« l'ipséité ») reste suspendu à la lisière d'une multitude de « quoi » (ou d'« idemités »). Le spectateur a beau être, malgré lui, acteur de ces compositions, il a beau se trouver placé en situation de voir et d'être vu, il est néanmoins transparent aux yeux des autres, confronté à la négation tragique de lui-même. Il se retrouve seul au milieu de la multitude, « autre » et non pas « autrui »⁴⁰, « étranger » au milieu de la figure dominante d'un « même » social qui refuse une partie de lui, constitutive de sa différence.

Il apparaît alors que le déplacement physique du spectateur dans l'espace fictionnel imaginé par Juan Muñoz est source d'un déplacement sémantique

⁴⁰ Deux termes rivalisent pour désigner celui qui n'est pas soi : « autrui » (le prochain) qui suppose une communauté et/ou une proximité sociale, en raison de la participation partagée à une même totalité (qui peut aller du groupe à l'humanité), et « autre » (l'alter) qui suppose une différence et/ou une distance sociale découlant d'appartenances (territoriales, généalogiques, génériques, etc.) distinctes, générant des binômes antithétiques de type normal vs déviant, minorité vs majorité, etc.

dans les représentations mentales de l'altérité. D'abord placé dans la situation de l'individu porteur d'une norme sociale, dominatrice et marginalisante, le spectateur itinérant devient à son tour « autre » à l'intérieur d'un groupe, étant placé sous le regard d'un groupe qui ne le reconnaît pas. Dépossédé de l'espace physique qui lui était propre, il bascule vers l'exclusion, devenant autre pour autrui et pour lui-même. Au terme de la série de retournements imaginés par Juan Muñoz, le sentiment d'aliénation se déverse sur le spectateur. Si personne ne le voit, si personne ne l'écoute, est-il encore vivant ? Quelle est la nature de l'altérité qui le frappe et le marginalise soudain ?

Revient à grands pas l'expérience vécue. La répétition de l'altérité radicale -la déficience physique, l'exotique expérience de l'étranger-. Puis l'explosion du Moi du sujet grâce aux champs-limites. Enfin, l'émergence d'une altérité psychologique, née de la confrontation des extrêmes, des dédoublements successifs, des dualités -bruit et silence, multitude et solitude, familiarité et désorientation, absence et présence, voyeurisme et narcissisme-, altérité psychologique qui empêche le spectateur de communiquer, de façonner son ipséité dans un discours fécond. La construction de l'identité dans et par le discours, prônée aussi bien par Juan Muñoz que par Paul Ricœur semble avoir échoué. Seule est autorisée une communication pathologique ou déficiente dont la victime ultime est le spectateur, qui ne peut assumer le défaut de communication de son environnement, et doit se murer dans l'isolement, le silence. C'est pourtant une réponse, puisque même le charabia du schizophrène ou le silence verbal sont, en soi, une communication.

Assurément, Juan Muñoz n'évoque pas de façon explicite dans ses écrits, dans les œuvres exposées ou dans leur titre la question de l'aliénation mentale et de la folie, si ce n'est à travers ces autres qui rient sans que l'on en comprenne la raison. Le rire et la folie ont de tout temps eu partie liée, depuis les textes d'Hippocrate *Sur le rire et la folie*, ces *Lettres* fondatrices de la réflexion occidentale sur l'ambiguïté de la folie⁴¹. Nous penserons également aux bouffons du roi, personnages comiques chargés de faire rire le monarque, indifféremment appelés « fous » ou « locos » en français ou en espagnol, et dont la fonction était bien souvent associée aux déficiences physiques ou mentales⁴², que ce soit celles du nanisme ou de la simplicité

⁴¹ Yves HERSANT, *Hippocrate. Sur le rire et la folie*, Paris : Rivages, 1991.

⁴² L'utilisation de la déficience comme « moteur du rire » ou « accompagnée du rire » est analysée par Sonsoles Pindado Sánchez, dans sa thèse *Deficiencias e imágenes: ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo* (p. 108, pp. 111-128), soutenue en 2009 à l'Université Complutense de Madrid. « *La locura o bufonería pretenden mostrarse bajo esta sonrisa de boca exageradamente abierta, y rostro*

d'esprit⁴³. Le rire comme manifestation de la déraison apparaît dans l'expression du « fou rire », de ce rire prolongé que l'on ne peut contrôler ou rationaliser, mais il apparaît également dans son versant purement pathologique, mécanique et paradoxal, comme un symptôme psychiatrique de certaines affections caractérisées par une coupure avec le réel, comme la schizophrénie par exemple. Admettons, donc, le rire comme l'une des manifestations extérieures de la folie, et constatons sa présence inquiétante dans plusieurs œuvres de la dernière période de Juan Muñoz. Dans *Deux hommes assis au mur avec une petite chaise*, de 2000 ou dans sa variante de *Deux hommes assis au mur avec des petites figures*, de la même année, deux hommes vêtus à l'identique, sans identité propre, entretenant une relation incohérente avec l'espace -ainsi que le souligne le titre des « hommes assis au mur »-, contractent les muscles de leur face et donnent à leur bouche une expression acerbe et moqueuse, l'impression d'un rire forcé dans un faciès grimaçant. Un rictus sardonique, incontrôlé et inquiétant, introduit la figure de la folie dans une composition où s'insinuent les indices corporels et vestimentaires de l'anormalité. A n'en pas douter, la tension entre le repli sur soi et l'extériorisation forcée met en jeu la difficulté de communication, encore symbolisée par les figurines intercalées sur un fil de fer tordu entre les deux bouches des personnages.

Un rire étrange anime également les figures de *Vers le coin*⁴⁴, de 1998, qui éclatent de rire devant la surface aveugle du coin du mur, offrant au public le spectacle hermétique d'un rire délirant. Mais dans cette composition, parce que le rire n'est pas individuel mais partagé par l'ensemble des figures de la composition, il est susceptible de se révolter contre le spectateur, de le renvoyer à ses propres interrogations, à son incapacité à comprendre les autres et à s'interroger sur sa propre déraison.

parcialmente oculto bajo una mano », p. 114. « Esta expresión sonriente es señal también de locura, pues según nos recuerda Ripa, la risa guarda una gran relación con la locura: "En cuanto a la risa, es indicio de Locura, según el dicho de Salomón" », p. 124. Voir aussi : Cesare RIPA, *Iconología*, Traduction de Juan Barja y Yago Barja, Vol II, Madrid : Akal, 1987, p. 29.

⁴³ La série des nains et des bouffons de Diego de Velázquez est un exemple éclatant de cette association entre handicap et activité bouffonesque, les portraits les plus révélateurs de l'association entre le rire et la folie étant sans doute celui de Francisco Lezcano, l'enfant de Vallecas, connu pour sa double déficience, physique et mentale, ou celui de Juan Calabaza, « L'idiot de Coria », dont l'étrange sourire dénonce le retard mental, étant sans doute.

⁴⁴ Juan MUÑOZ, *Towards the Corner [Vers le coin]*, 1998, Sept figures, Bois, résine, peinture et métal, 210 x 378,5 x 113 cm, Tate Modern, Londres.

En réalité, plane sur la rétrospective de l'œuvre de Juan Muñoz l'ombre de la grande installation réalisée à la fin de sa vie pour la Tate Modern, cette allégorie architecturale intitulée *Double Bind* et reconnue comme étant son véritable chef d'œuvre. *Double Bind* -un « double lien » qui est surtout une *Double contrainte*⁴⁵, selon l'expression consacrée dans la description des causes de la schizophrénie-, est une œuvre que l'on ne peut laisser de côté à ce point de la démonstration. Car la double contrainte désigne habituellement les injonctions paradoxales intimées à quelqu'un qui ne peut en satisfaire une sans violer l'autre ; elle crée un contexte d'impossibilité face auquel le dédoublement de personnalité, la schizophrénie, apparaît comme un mécanisme de défense. L'aliénation mentale serait bien au centre de l'œuvre de Juan Muñoz, ou plutôt en sa marge si l'on considère le *Double Bind* laissé de côté ou les territoires de la marginalité induits par le contact avec l'étranger ou avec l'altérité extrême de la déficience physique.

Le déplacement du centre vers la marge, le paradoxe d'une aliénation présente et absente à la fois ne sont pas anodins. Ils déterminent une image de la folie esquissée de façon insidieuse, en négatif, l'aliénation constituant sans doute la seule figure extrême de l'altérité non dénotée dans cette « Rétrospective ».

La structure de l'aliénation mentale se construit alors en creux, se projetant de l'autre côté de la représentation pour nous frapper de plein fouet dans le réel, si bien que ce non-dit fictionnel de l'altérité -la figure imaginaire de la folie- s'incarne finalement dans le spectateur devenu étranger à lui-même, ébranlé par les sculptures/structures de l'altérité élaborées par J. Muñoz.

Malgré la marque conclusive qui semble sceller nos propos et entériner l'expression des « structures de l'aliénation », force est de reconnaître que, dans l'œuvre étudiée, la représentation de l'aliénation ne se limite pas à la modalité psychique du terme ; la pluralité des sens interdit en réalité toute fixité interprétative et nous incite au contraire à revenir sur les déclinaisons plurielles de l'aliénation que Juan Muñoz met en exergue.

A cet effet, nous reprendrons la formule proposée par Paul Ricœur, qui définit l'aliénation selon deux axes principaux : « *Céder quelque chose à un*

⁴⁵ La notion de double contrainte ou d'injonction paradoxale fut proposée en 1956 dans le contexte de la présentation d'une théorie des causes de la schizophrénie, sous l'impulsion de Gregory Bateson et de son analyse de la communication chez les schizophrènes.

autre et devenir autre, cela fait déjà un double foyer de sens »⁴⁶. En associant la dimension objective du terme -« céder quelque chose »-, à son versant subjectif -« devenir autre »-, Paul Ricœur synthétise alors les nuances juridiques, philosophiques et psychanalytiques dont s'est teintée l'aliénation au fil des siècles. Son acception la plus ancienne, celle de « cessation de biens », est un véritable calque de l'*alienatio* latine, et implique avant tout la privation du sol, la cession de ce qui est possédé au titre de propriété, et le transfert de cette richesse vers un autre. A côté de ce sens juridique, chemine en France le sens d'aliénation d'esprit, sans que ces deux valeurs d'usage, séparées par les contextes, ne se mêlent jamais. Si le terme d'aliénation appartient au fonds français, il accueille également, via la traduction, un groupe de mots allemands qui véhiculent une autre tradition de pensée. La source germanique s'appuie sur deux séries sémantiques, la première étant construite sur le thème de l'« étranger », et la seconde, sur celui de l'« extérieur ». L'aliénation-extériorisation engage tout un appareil conceptuel, aussi bien théologique qu'anthropologique et philosophique, et privilégie de fait une logique de la négativité : avec l'Être-Autre vient la séparation d'avec soi-même, l'extériorisation et le devenir étranger coïncidant dans la déperdition de l'homme dépouillé de sa nature vraie.

Mais cette logique de la négativité n'est pas systématiquement associée à l'aliénation, puisque le sens le plus contemporain du terme, né avec Lacan, la charge d'une valeur positive, lorsqu'elle intervient dans l'expérience de l'identification dans le miroir. Consistant en une mise en tension entre le *Je* de celui qui voit son image et le *moi*, à savoir l'image à laquelle l'enfant s'identifie, le stade du miroir se définit comme l'aliénation active du sujet à une image, une image qui ne peut servir positivement ce processus d'identification que si elle est reconnue à la fois comme artificielle par l'enfant et désignée comme représentation adéquate par l'adulte.

Conclusion

Comment ne pas retrouver chacune de ces acceptions dans les créations de Juan Muñoz ? Indéniablement, ses espaces métaphorisent la dépossession d'un espace connu, quotidien et rassurant, qui devient extérieur à soi et auquel se substitue un espace illusionniste et inquiétant. Dans ce procès de substitution, dans cet échange d'un sol par un autre, on retrouve la modalité juridique de l'aliénation, sur laquelle viennent ensuite s'imbriquer les autres avatars du terme, significativement activés par les installations de Juan Muñoz. Depuis la phase d'aliénation dans le miroir, jusqu'à l'aliénation

⁴⁶ Paul RICOEUR, 'Aliénation', article de l'*Encyclopedia Universalis* en ligne (consulté le 01 février 2010). Disponible sur <www.universalis-edu.com/encyclopedie/alienation/> .

schizophrène, en passant par l'inversion du concept de l'étranger et de l'étrangéité, ou par la phase d'objectivation du créateur, qui s'extériorise en se projetant dans l'objet de représentation du tambour, les modalités de l'aliénation s'entrelacent et se succèdent chez Juan Muñoz.

De fait, c'est dans les avatars du concept, dans la perception de ses fluctuations et de ses déplacements que transparait la relation épistémique qu'entretient l'œuvre de Juan Muñoz avec l'aliénation, l'une permettant d'éclairer la compréhension de l'autre.

Il apparaît en effet qu'en oscillant d'une acception du terme à l'autre, la production de Juan Muñoz puisse exemplifier le fonctionnement même de l'aliénation, dont le sens premier est de dire le déplacement ou l'échange - d'une propriété ou d'un être. L'originalité plastique de Juan Muñoz viendrait alors de cette capacité à inscrire dans l'œuvre les propriétés de l'objet dénoté, à dépasser la transparence de la représentation par la présentation convenue de son exemplification.

Inversement, cette « exemplification de l'aliénation », dans sa potentialité et dans sa puissance proliférante, prévient de toute conception figée de l'œuvre. S'écartant des systèmes pour se faire procès, se construisant dans le déplacement des sens, la création de Juan Muñoz devient aliénation en acte, pur devenir. Ouvrant, de surcroît, son sens à la participation active du spectateur, elle nous éloigne de toute sclérose formelle et oblige en fin de compte à reconsidérer la pertinence de ces « structures de l'aliénation » dont nous nous étions fait tout un programme...

Bibliographie

A.A.V.V. *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*. Madrid : MNCARS, 2009.

HERSANT, Yves. *Hippocrate. Sur le rire et la folie*. Paris : Rivages, 1991.

JODELET, Denise. 'Formes et figures de l'altérité'. In Margarita SANCHEZ-MAZAS et Laurent LICATA (éd.). *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble : Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005. pp. 23-47.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Tel Gallimard, 1979.

MUÑOZ, Juan. 'The Best Sculpture is a Trojan Horse', *Domus*, n° 659, mars 1985, p. 77.

———. *Writings/ Escritos [Écrits]*. Madrid : Ediciones de la Central, Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, 2009.

PINDADO SÁNCHEZ, Sonsoles. *Deficiencias e imágenes: ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo* (th.). Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2009.

RICEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

———. ‘Aliénation’, article de l’*Encyclopedia Universalis* en ligne (consulté le 01 février 2010). Disponible sur <www.universalis-edu.com/encyclopedie/alienation/> .

RIPA, Cesare. *Iconología*. Traduction de Juan Barja y Yago Barja, Vol II, Madrid : Akal, 1987.

SEARLE, Adrian, MUÑOZ, Juan. ‘Third Ear’. In *Permítaseme una imagen. Juan Muñoz*. Madrid : MNCARS, 2009.

SCHIMMEL, Paul. *Juan Muñoz*. Chicago : University of Chicago Press, 2001.

———. ‘An interview with Juan Muñoz’, 18 septembre 2000. In *Juan Muñoz*. Washington D.C. : Hirshhorn Museum, 2001.

WAGSTAFF, Sheena. ‘Un espejo de la conciencia’. In *Permítaseme una imagen. Juan Muñoz*. Madrid : MNCARS, 2009.

Sculptures et installations de Juan Muñoz citées dans l'article :

Hotel Declercq I, III, IV. 1986. Fer. 45 x 92 x 19 cm (chaque balcon). Galerie Pepe Cobo, Madrid et Mimi Dusselier, Belgique.

L'identité du départ. 1987. Bois et bronze.

Wasteland [Terrain vague]. 1987. Bronze, acier et linoléum. Dimensions variables. Collection Elayne et Marvin Mordes, Palm Beach, Floride.

The Prompter [Le Souffleur]. 1988. Fer, papier mâché, bronze, bois et linoléum. Dimensions variables. Tate, donation de l'artiste.

Ventriloquist Looking at a Double Interior [Ventriloque regardant un double intérieur]. 1988 – 2001. Résine, moteur, silicone et technique mixte sur toile. Chacun des dessins : 146,5 x 100 cm ; objet : 63 x 25 x 25 cm ; piédestal : 107 x 150 x 30 cm. Collection privée.

Ballerina on Optical floor [*Ballerine sur un sol optique*]. 1989. Bronze, bois et linoléum. Piédestal : 120 x 50 x 50 cm ; objet : 58 x 50 cm. Collection privée.

Winterreise [*Voyage d'hiver*]. 1994. Fonds national d'art contemporain, Ministère de la culture et de la communication, Paris.

Conversation Piece [*Scène de Conversation*]. 1994. Vingt-deux figures. Résine, sable, tissu. 155 x 80 x 80 cm (chacune). Collection Privée.

Conversation Piece [*Scène de conversation*]. 1996. Cinq figures de résine et câble d'acier. Dimensions variables. Galerie de Marian Goodman, New York.

Sara with Mirror [*Sarah face au miroir*]. 1996. Acrylique, résine de polyester, miroir. 195 x 110 x 100 cm. Collection privée.

Sara with Billiard Table [*Sarah et la table de billard*]. 1996. Résine de polyester, table de billard et lumière. 126 x 268 x 180 cm. Collection privée.

Five seated figures [*Cinq figures assises*]. 1996. Résine et miroir. 105 x 70 x 70 cm (chacune). Collection particulière.

Staring at Sea I [*Regarder fixement la mer I*]. 1997 – 2000. Résine de polyester, masques en carton, miroir. 157 x 55 x 65 cm. Collection Privée.

Towards the Corner [*Vers le coin*]. 1998. Sept figures. Bois, résine, peinture et métal. 210 x 378,5 x 113 cm. Tate Modern, Londres.

Loaded car [*Voiture chargée*]. 1998. Acier. 91,3 x 208,3 x 80,6 cm. Collection Plácido Arango.

Seated Figures with Five Drums [*Figures assises avec cinq tambours*]. 1999. Résine de polyester. 105 x 70 x 70 cm. Collection Privée.

Many Times [*Maintes fois*]. 1999. Cent figures. Polyester et résine. Dimensions variables. Collection privée.

One figure [*Une figure*]. 2000. Résine, pigments et miroir. 110 x 60 x 50 cm. Musée de Grenoble.

Derailment [*Déraillement*]. 2000 – 2001. Deux locomotives et deux wagons. Acier coupé. 83 x 370 x 53 cm. Marian Goodman Gallery, New York.