

**REBECCA  
HORN**

**Théâtre des  
métamorphoses**



Lorsqu'on voit mes premiers travaux, on retrouve toujours l'idée d'un cocon dans lequel je cherchais sans cesse à me protéger, comme par exemple les éventails dans lesquels je pouvais m'enfermer et m'isoler,

mais que je pouvais également ouvrir pour [inviter] une autre personne à un rituel intime.

Cette intimité de la sensation et de la communication a été un élément tout à fait central de mes performances.

Rebecca Horn

[2]



Je pense qu'il faut considérer que notre corps  
est non seulement un ciel de dimensions réduites  
mais encore un réel alambic. Michel Leiris

Fuite hors de la camisole de force : s'échapper du rythme sans fin des prescriptions humaines,  
déranger les rythmes diurnes et nocturnes, les inverser, être prisonnier,  
être conscient des mauvais usages de la liberté du corps, du supplice d'être attaché sans pouvoir bouger,  
La fuite de l'esprit, conscient qu'il vit dans l'imaginaire.

[25]

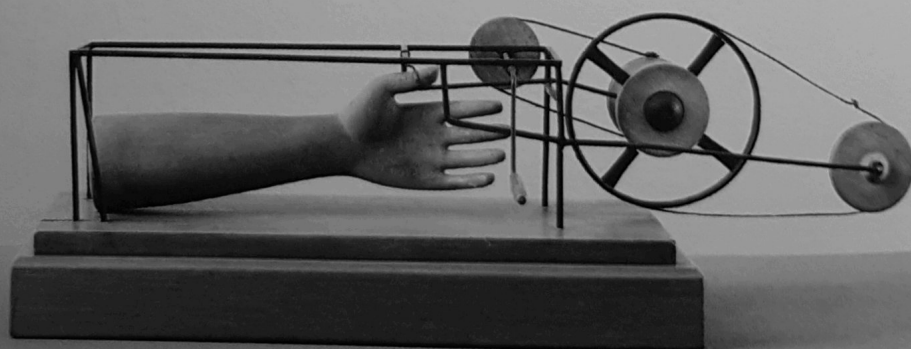
Rebecca Horn

Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière,  
différente pour chacun, cachée ou visible,  
que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut  
quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde. [...]  
L'art de Giacometti me semble vouloir découvrir cette blessure secrète  
de tout être et même de toute chose, afin qu'elle les illumine.

[29]

Jean Genet

34



Par le déplacement prudent

[46]

et coordonné des cinq performeurs,  
un rythme se met en place,

qui engendre un mouvement proche  
d'une procession solennelle et silencieuse.

Rebecca Horn

« Ce qu'on ne peut pas atteindre en volant,  
il faut l'atteindre en boitant'! »

Friedrich Rückert

**HARMONIES**  
**FRAGMENTAIRES**



compréhension conditionne selon lui celle de l'orientation dans la pensée, est une affaire de corps; elle ne dépend pas d'une donnée objective, mais du sentiment de la différence entre la droite et la gauche à partir duquel les directions se révèlent. Sans ce sentiment, aucun repère objectif, aucun déplacement, ne sauraient posséder de signification. Le sujet hornien, comme le sujet kantien, avant d'être en relation à un monde, construit pour lui-même un espace dans lequel il projette, pour reprendre les termes de Gottfried Semper, des « harmonies fragmentaires<sup>VI</sup> »

en utilisant les propriétés exploratoires de l'ornement. Dans une conférence prononcée en 1854, « De la détermination formelle de l'ornement et de sa signification comme symbole de l'art », Semper en distingue trois types: pendants, annulaires et directionnels<sup>VII</sup>. Le pendentif, reposant sur un dispositif d'oscillation, obéit à une détermination rythmique et matérialise la gravitation; l'ornement annulaire, dans sa relation indivise avec le corps, souligne la proportion: il est centripète; l'ornement directionnel enfin, de deux espèces, statique ou flottant, est centrifuge et macrocosmique: il est spécifiquement associé au thème de l'orientation. La typologie ornementale exposée par Semper, dont on peut suivre la déclinaison à travers les performances de Rebecca Horn, forme ainsi un système animiste de reconnaissance d'un monde dont le sujet, à défaut de le comprendre, peut reproduire l'ordre et les rythmes sous forme mimétique.



dans *Hahnenmaske* [Masque-coq, 1973, p. 67], l'artiste se met elle-même en scène, une crête de plumes noires barrant son visage à la verticale et masquant partiellement ses traits. « Avec les plumes, je caresse le visage d'une personne qui se tient à côté de moi. L'espace intime qui nous sépare est traversé d'une tension tactile. Mon regard est obstrué par les plumes. Je ne peux voir le visage de l'autre qu'en tournant la tête, d'un seul œil, comme un oiseau<sup>xiv</sup>. » Dans la *Grammaire historique des arts plastiques*, Alois Riegl avançait que l'histoire de l'art en Occident était celle de la dérivation d'une exploration tactile de l'espace à son appréhension optique<sup>xv</sup>. Si le regard est synthétique et reconstitue les intervalles de vide qui séparent les corps, le toucher, en revanche, est analytique et repose sur une expérience continue des surfaces. À la faveur de la restriction optique à laquelle l'artiste se soumet, l'espace au sens atmosphérique du terme disparaît : il n'y a plus de milieu enveloppant, mais une simple fusion de figures activée dans le film par les cadrages en plans très rapprochés. On retrouve cette stratégie de désinvestissement du regard dans *Blinzeln* [Cligner de l'œil, p. 69], une performance de la série des *Übungen in neun Stücken* [Exercices en neuf parties] où l'artiste, dans l'espace vide de son atelier berlinois, se confronte, en une série de champs/contrechamps, à une perruche à laquelle elle s'identifie en se masquant un œil ; dans *Kakadu-Maske* [Masque-cacatoès, 1973, p. 79], le regard disparaît complètement derrière un rideau de plumes blanches qui tombe devant le visage de son porteur, tandis que dans le casque de *Gavin* (1971, p. 70), boule de poils aveugle tournant lentement

Déclenchée par les cris des paons mâles amoureux,  
une machine se met en marche au centre du temple octogonal – dans la pièce, elle déploie ses longues  
antennes comme un éventail avec la plus extrême concentration – se fige lorsqu'elle touche les murs opposés,  
pour ensuite, calmée par le clapotis de la cascade dorée, incliner précautionneusement  
l'éventail semi-circulaire ouvert jusqu'au sol,  
et barrer l'accès à la pièce.

Rebecca Horn

[3]



maison pour repousser  
Goussier  
1938

[8]

S'affranchir de ses étroites limites  
en revêtant une autre peau.

Michel Leiris

[9]



[3

Des êtres-objets (ou objets-êtres?) caractérisés par le fait  
qu'ils sont en proie à une transformation continue  
et expriment la perpétuité de la lutte  
entre les puissances agrégeantes et désagrégantes  
qui se disputent la véritable réalité de la vie. [...]  
Toute épave à portée de nos mains doit être considérée  
comme un précipité de notre désir.

André Breton

[34]

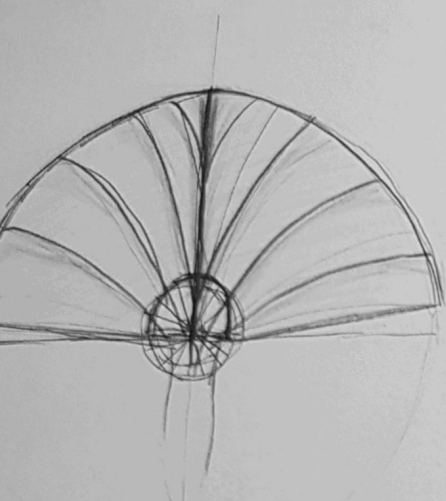


[38]

Pour moi, ces machines ont une âme ;  
elles agissent, elles tremblent, vibrent, s'évanouissent  
et tout à coup elles reviennent à la vie.  
En aucun cas il ne s'agit de machines parfaites [...].  
Le monde des objets a aussi une vie propre.

Rebecca Horn

[39]



Mon corps devient l'axe fixe de tous les mouvements giratoires.

La lente rotation des deux parties de l'éventail révèle sans arrêt  
de nouvelles sections,

des segments de mon corps deviennent visibles, d'autres sont cachés.  
Si la rotation des deux moitiés de l'éventail s'accélère,  
celles-ci s'unissent en un cercle transparent.

Rebecca Horn

Ma statue [...], c'est la synthèse même de la femme, c'est l'Éternel féminin de Goethe, réduit à son essence. Cinq ans, j'ai travaillé, j'ai fait dire à la matière l'inexprimable [...]. Et je crois, enfin vainqueur, avoir dépassé la matière. Constantin Brancusi





Vois les machines, le jeu des pistons dans les cylindres;  
ce sont des Juliette en fonte, des Roméo d'acier;  
les expressions humaines ne diffèrent pas du tout  
du va-et-vient de nos machines.

Joris-Karl Huysmans  
[69]



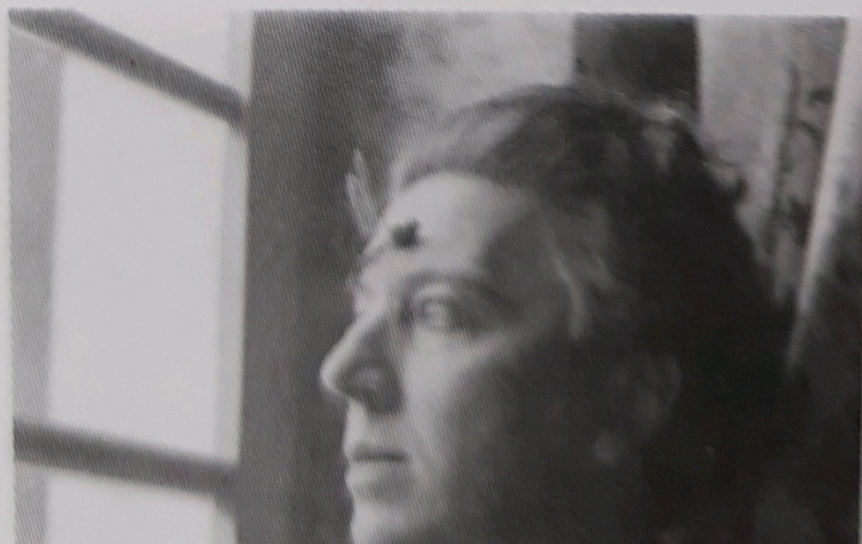
« De l'érotisme, il est possible de dire  
qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort! »

Georges Bataille

La fascination qu'exerce l'œuvre de Rebecca Horn naît de signaux contradictoires: agressifs et tendres, désagréables et merveilleux, inquiétants et enivrants. «Je veux alarmer et alerter les gens, les ébranler, les prendre aux tripes. [...] Il faut frapper les esprits, afin d'induire une prise de conscience psychologique et intellectuelle. Puis après, peut-être, on peut caresser".» Effleurement et heurt, littéral et mental tiennent le rôle de catalyseur dans les travaux de l'artiste, régis par le champ de force fluctuant entre attraction et répulsion, par l'équilibre précaire du violent jeu d'Éros et de Thanatos. C'est ainsi que les corps mécanomorphes et les objets doués d'âme de ses installations cinétiques sont soumis à des moments de tension avant de s'agiter, tantôt avec fougue, tantôt avec délicatesse, en mouvements paradoxaux. Ces objets semblent éprouver des désirs inassouvis leur imposant un travail de Sisyphe frôlant le ridicule. La parade nuptiale se mue en

hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme [...]. Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement<sup>IV</sup> », déclare André Breton dans son *Second manifeste du surréalisme*.

Soumis à de constantes métamorphoses dans l'espoir d'une transformation du sujet et du réel, les travaux de Rebecca Horn partagent des ambitions et entretiennent de nombreuses analogies avec ceux des compagnons de route du surréalisme qui, avant elle, se sont passionnés pour l'alchimie, tels Antonin Artaud, Victor Brauner, Leonora Carrington, René Char, Robert Desnos, Marcel Duchamp, Max Ernst, Julien Gracq, André Masson, Remedios Varo. Et Breton de convenir que « les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but<sup>v</sup> ».



phores à l'appui, le processus du Grand Œuvre qui, à travers la transmutation et le raffinement de la matière, vise la métamorphose du sujet, lequel est censé atteindre au cours des différentes étapes de l'entreprise un niveau supérieur de conscience, un état d'harmonie faisant fi des dualismes. En écho au « principe de polarité » au cœur de la pensée hermétique, l'artiste fait volontiers l'éloge de la puissance des paradoxes : « Ce que vous appelez la limite absolue de la perception de la douleur est aussi l'extase, et c'est quelque chose qui m'émeut beaucoup [...]. Vers le négatif, mais aussi le positif. Voilà un poison que tout artiste rêve de préserver pour lui-même<sup>vii</sup>. » Avec son iconographie mystique, l'alchimie offre à Rebecca Horn un cadre pour ses recherches autour de l'hybridation, du dialogue entre formes et forces, et de la rencontre des extrêmes.

En raison de son histoire bimillénaire et des différents courants qui l'ont forgé, cet univers de référence reste souple et peut facilement s'amalgamer avec des sensibilités et des histoires personnelles. Les longs métrages que réalise Rebecca Horn lui donnent l'occasion de synthétiser ses préoccupations métaphysiques et de les mêler à des épisodes autobiographiques, comme celui de la réclusion dans un univers déconcertant, que l'artiste a connue durant son long séjour dans un sanatorium. Son film *La Ferdinanda* (1982, p. 132), qui tient son nom d'une villa toscane, théâtre quasi exclusif de l'action, met en scène un monde clos et anxiogène. L'influence de l'alchimie sur son langage artistique devient manifeste avec cette œuvre dans laquelle elle entrelace monde tangible et monde métaphorique, et introduit des objets se référant à l'art hermétique, tel *Blaues Bad* [Le bain bleu, 1981, p. 108]. Ce bassin, parcouru de vibrations hypnotiques, rappelle les bacs à l'intérieur desquels s'opèrent les processus de purification et de métamorphose. Une voix *off* cite

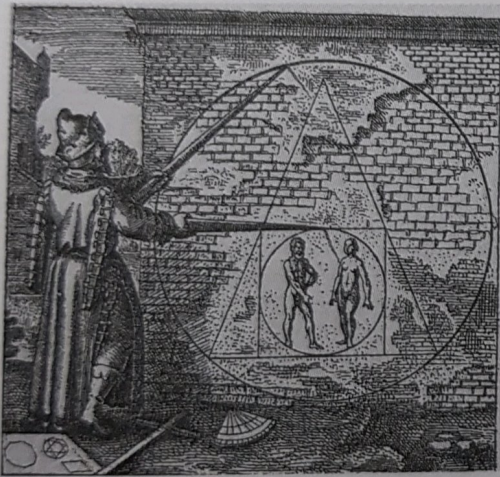
entre macrocosme et microcosme, tant d'un accord théorique sur l'objectif essentiel – le dépassement des dualismes tels que intellect/corps ou rêve/réalité –, les surréalistes et, dans leur sillon, Rebecca Horn font leurs les modes de pensée hermétiques. Y recourir leur permet de pulvériser le carcan du réalisme et de la pensée chrétienne, avec son postulat de la création divine *ex nihilo*, et d'activer un processus de transformation de l'individu, comme en témoigne André Masson: «Après avoir peint, dessiné, gravé, modelé des êtres et des choses en proie au changement, il s'aperçut tout à coup qu'il se métamorphosait lui-même<sup>x</sup>.»

L'union des forces contraires nécessite une énergie débordante et anarchique qui va de pair avec une certaine violence. Chez Rebecca Horn, des êtres hybrides sont parfois laissés dans un état de cruel inachèvement; une apparition inoffensive se voit soumise à un traitement de choc, à l'instar de la paisible chaise de l'installation *Les Délices des évêques* (1997, p. 195-197), en proie à une joute sanglante avec son double forcené.

C'est en assumant des morts symboliques que l'artiste-alchimiste s'élève graduellement. « Ni dominé, ni asservi, l'animé se mêle à l'inanimé, ils confondent leur réalité, forgent leurs poids et oublient. À partir de cette mort et dans son sillage même, tout rajeunit<sup>XI</sup> », observe Paul Eluard. Le « théâtre de la cruauté » d'Artaud ou certains collages de Max Ernst renvoient de manière métaphorique aux processus de transformation visant à libérer progressivement le sujet de ses déchirements. Selon Ernst, « on pourrait définir le collage comme un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hétérogènes, résultant de leur rapprochement inattendu<sup>XII</sup> ». L'hybride est pour lui, artiste des chimères, le lieu du retour à un chaos originel et vivifiant. Les règnes fusionnent et les énergies circulent,



[Buisson ardent, 2001, p. 121]. Les deux artistes partagent le pouvoir poétique de faire jaillir de ce qui paraît être une incohérence un monde parallèle éblouissant et inquiétant. Si Max Ernst vit son mythe personnel à travers le personnage de « Loplop », son *alter ego* mi-homme mi-oiseau, Rebecca Horn enfante des machines-paons qui deviennent, en déployant leurs antennes, des symboles de l'extension de l'appareil sensoriel et de la conscience.



[6]

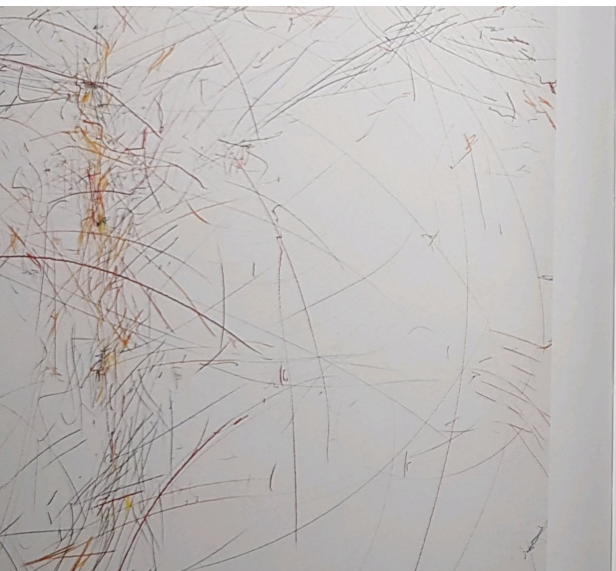
Toutefois, rappelle Arturo Schwarz, « [p]our le surréalisme, comme c'est le cas pour la tradition alchimique [...], l'amour est la voie royale qui mène à la connaissance initiatique<sup>xiii</sup> ». Il est la source d'un instinct totalisant qui nous permet de connaître l'opposé et de nous reconnaître en lui, et ainsi de nous transformer. La connaissance intime

de l'Autre présuppose le dépassement des oppositions et l'instauration d'une forme d'unité augmentée et de liberté. Dans l'iconographie hermétique, l'amour est symbolisé par l'hermaphrodite, le Rebis (*res-bis*, « la chose double »), également appelé l'androgynie – Platon l'esquisse déjà dans son *Banquet*<sup>xiv</sup>. Ce troisième sexe accède à l'unité et à une connaissance décuplée par l'alliance des extrêmes opposés, la *conjunctio oppositorum*, que Carl Gustav Jung redécouvre et popularise pour la psychanalyse moderne : « Le secret de cette philosophie alchimique, et sa clef ignorée pendant des siècles, c'est précisément le fait, l'existence de la fonction transcendante, de la métamorphose de la personnalité, grâce au mélange et à la synthèse de ses facteurs nobles et de ses constituants grossiers, [...] en bref, des épousailles, dans l'être, de son conscient et de son inconscient<sup>xv</sup>. » Si Brancusi fait allusion à notre nature double avec le dimorphisme de sa *Princesse X* (1915-1916, p. 100), Marcel Duchamp exprime sa maîtrise des schismes de l'intime avec son *alter ego* Rose Sélavy (« Éros, c'est la vie »), quand Max Ernst le prend pour sujet dans certaines de ses peintures, telles que *Les hommes n'en sauront rien* (1923) ou *Noces chymiques* (1947). Quant à Victor Brauner, il le célèbre dans la sculpture *Nombre* (1943) qui, par ailleurs, a recours au



[8]

« Je ne me vois ni comme masculin ni comme féminin », déclare Rebecca Horn. Ses machines douées d'âme, agents des relations humaines, incarnent la mutabilité des sexes, les désirs et frictions féminins et masculins, plus librement que des humains n'auraient pu le faire. Et de poursuivre : « Je me vois comme artiste et je me déplace à la périphérie. Bien sûr, en tant que femme, j'ai une autre sensibilité dans l'approche des choses, cela étant, mes œuvres ont aussi une certaine dureté. Je pense que les artistes doivent être libérés de ce problème<sup>XVI</sup>. » Cette



C'est la façon dont nous abritons en nous les émotions, des forces opposées  
– par exemple la tendresse et l'agressivité, qui sont reliées par un fil tendu par un arc –,  
c'est cette sensation d'un flux perpétuel d'énergie, qui maintient les choses en mouvement.

Rebecca Horn

[2]

---

Les abeilles ont perdu leur centre  
elles bourdonnent en nuages compacts tout en haut  
leurs ruches lumineuses sont abandonnées.

Des îles de lumière errantes cherchent les égarées  
pour tendre un axe de fuite  
les rejoindre dans leur mouvement panique  
et définir de nouveau la carte planétaire de la lumière.

Les ruches, la lumière errante des tribus,  
la tentative d'échapper à la destruction.

Rebecca Horn

[4]



**114**

Il faut découvrir, manier, apprivoiser,  
fabriquer soi-même des objets irrationnels  
pour apprécier la valeur particulière  
ou générale de ceux que nous avons sous les yeux.

Claude Cahun



[28] La nature et la vie sont fort agressives [...]  
Une femme en pierre (moi ?) est complètement pétrifiée.  
Mais elle a les jambes hors de l'eau :  
c'est un élément vivant et le symbole de l'inconscient.

Meret Oppenheim

## Chant de lumière

À travers la loupe du réseau d'algues  
il glana la lumière nacrée des marées  
avec l'agitation des solitaires.

Des serpents de Jupiter animent des tourbillons  
virevoltants de lumière,  
mesurent les espaces intérieurs des mots,  
rencontrent le Saturne de Pessoa  
au zénith de l'œuf d'émeu.

[36] Rebecca Horn

Toutes les pensées qui n'ont jamais été pensées  
roulent autour de la Terre dans la grande boule spirituelle.

La terre vole en éclats, la boule spirituelle explose.

Les pensées se dispersent dans l'univers et vont continuer de vivre sous d'autres étoiles.

Meret Oppenheim





L'art est anarchie [...] L'anarchie est liberté – liberté à la périphérie,  
dans la vulnérabilité qu'accompagne la transgression de limites.

Rebecca Horn

[4]

Le piano, libéré de l'histoire d'un film,  
est suspendu jambes en l'air dans le dôme.  
Les touches en jaillissent,  
pareilles à des dents énormes,  
inventant une nouvelle tonalité dans leur chute.

Rebecca Horn

Chaque jour venaient ces sans-noms accompagner  
le jeu des violons mécaniques par leur propre jeu,  
transformant la disharmonie régnante  
en de nouvelles harmonies.

Rebecca Horn

« L'espace et son corollaire, la profondeur,  
seront sentis comme organisme vivant, respirant, agissant ;  
autrement dit, comme des *forces* !. »

André Masson

**CHAMBRE DES ILLUSIONS**

peuvent se volatiliser dans le vide. À l'image des marionnettes de Heinrich von Kleist et à l'instar de la double balançoire de *Dialog der Silberschaukeln* [Dialogue de balançoires en argent, 1979] engagée dans un pas de deux sans début ni fin que Rebecca Horn met en scène dans le film *La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa* [La Ferdinanda: sonate pour une villa Médicis, 1981, p. 185], les sculptures deviennent des allégories de la précarité humaine. L'artiste les envisage comme « des expériences vivantes cristallisées dans une formule chimérique », comme la réitération plastique d'un « film comprimé dans son essence »<sup>IV</sup>, dont elle décharge l'intensité et l'énergie accumulées lors du tournage dans le lieu d'exposition. L'espace est le théâtre privilégié de la métamorphose des corps, saisis dans leur dynamique ou leur vulnérabilité, entre révélation et disparition.

des processus de gaspillage. D'emblée, les prothèses et l'espace deviennent consubstantiels et forment une double peau recouvrant un « corps sans organes » qui, ainsi que l'envisageait Antonin Artaud, permet de délivrer l'homme « de tous ses automatismes », de lui rendre « sa véritable liberté »<sup>v</sup>. L'artiste explore ce renversement épistémologique du corps dans *Cornucopia (Séance für zwei Brüste)* [Cornucopia (Séance pour deux seins), 1970, p. 18, 21], où un appendice exogène venu séparer les seins et les relier à la bouche favorise une nouvelle communication émotionnelle. Comme l'analyse Gilles Deleuze, le corps sans organes autorise « toute une vie non organique, car l'organisme n'est pas la vie, il l'emprisonne. Le corps est entièrement vivant, et pourtant non organique. Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l'organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale<sup>vi</sup> ». La mise en tension que l'œuvre de Rebecca Horn opère entre le corps et l'espace reflète une perception énergétique et vitaliste du monde, une remise en jeu des énergies. Au-delà des traumatismes de la guerre et de l'Holocauste réside cette

conscience du corps comme point d'ancrage ou, selon les mots de Maurice Merleau-Ponty, comme « chair du monde » : il est « cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons "fréquenter" ce monde, le "comprendre", lui trouver une signification<sup>vii</sup> ». Les prothèses qui viennent prolonger les corps, telles les coiffes de *Einhorn* [Licorne, 1970, p. 49-53], et *Kopf-Extension* [Extension de tête, 1971, p. 42-45], apparaissent comme des antennes radiesthésiques à l'affût des champs magnétiques et de leurs forces invisibles.

Spector a analysé combien le paradigme de l'hybride chez Rebecca Horn est aussi « symbolique d'une attitude, d'un certain niveau de conscience théâtrale de soi-même », ajoutant que « les sculptures mécanisées sont avant tout des machines destinées au spectacle »<sup>xiii</sup>. Son œuvre apparaît comme une scène tour à tour jubilatoire et grotesque, désabusée et incarnée, où Samuel Beckett côtoie Luis Buñuel, Buster Keaton ou Antonin Artaud. L'artiste manie l'hybridation, le court-circuit de références esthétiques, avec une liberté revendiquée. « L'art est anarchie... L'anarchie est liberté – liberté à la périphérie, dans la vulnérabilité qu'accompagne la transgression de limites<sup>xiv</sup> », affirme celle qui, marquée par les recherches de la scène post-minimale américaine de Dan Graham, Vito Acconci ou Bruce Nauman,



libérer « toutes les hallucinations susceptibles d'être objectivées<sup>xix</sup> ». L'œuvre éminemment scénarisée de Rebecca Horn

**152** porte, comme le théâtre dansé de Pina Bausch, une vision singulière sur le monde. Ce dernier, tel que l'a analysé Norbert Servos, « bien qu'il soit en prise directe avec la réalité, fonde sa créativité sur le vaste répertoire des contes de fées, des mythes et des rêves<sup>xx</sup> », afin de tendre à une portée existentielle. Au-delà du spectacle, ces œuvres sont traversées par un même élan libertaire, cathartique et émotionnel, réactivant la pensée d'Artaud qui, après la censure de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, en 1948, clame : « [Je] me consacrerai désormais exclusivement au théâtre tel que je le conçois, un théâtre de sang, un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner corporellement quelque chose aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer, d'ailleurs on ne joue pas, on agit. Le théâtre c'est en réalité la genèse de la création<sup>xxi</sup>. »

Pina Bausch, dans *Café Müller* (1978), donne forme aux émotions enfouies à travers une

l'atelier de Rebecca Horn apparaît comme un monde flottant, celui du rêve où elle peut « dormir sous l'eau et voir des choses qui se déroulent au loin<sup>xxii</sup> », il devient une matière onirique et plastique qu'elle peut saisir et palper – ou caresser, comme avec les *Handschuhfinger* [Gants-doigts, 1972, p. 38]. Elle en teste les limites avec *Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren* [Toucher]

Un petit temple hexagonal noir – les six portes sont grand ouvertes et attendent que tu entres.  
Lorsque tu pénètres dans l'espace intérieur, toutes les portes commencent à se fermer  
[et] l'obscurité [...] à t'envelopper.

Le véritable choc ne vient qu'après, quand tu t'aperçois que c'est un piège. [...]  
Soudain tu te sens entouré de murmures chinois; [...] des moqueries déconcertantes. [...]  
Des murmures remplissent l'espace réduit, pareils au souffle invisible de chants étouffés,  
et tu finis par te rassurer. Soulagement, résignation face à la situation d'enfermement  
et de contrainte – se soumettre à l'obscurité et à l'espace réduit.  
Puis, bien trop brutalement, toutes les portes s'ouvrent et tu peux sortir dans une clarté aveuglante,  
inquiétante.

Rebecca Horn



[8]

Lorsque l'on pénètre pour la première fois dans cet espace – on entre dans un monde clos dans sa propre continuité, un monde qui ne vit que pour lui. Il a été façonné par ceux qui y ont vécu. [...] On sent qu'un passé vécu traverse des histoires – qui deviennent des espaces vides occupant l'imaginaire de ce passé.

Rebecca Horn

Le philosophe dira :

« Pour le commun des hommes l'espace  
est le symbole même de la fixité. »

Le peintre répondra : « L'espace et son corollaire,  
la profondeur, seront sentis comme organisme vivant,  
respirant, agissant ; autrement dit,  
comme des forces.

André Masson

Les sculptures d'une installation encapsulent des histoires  
et expériences, ce sont des expériences vivantes  
cristallisées dans une formule chimique.  
La sculpture est un film comprimé dans son essence.

Rebecca Horn

[05]

Ces objets, qui se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique,  
sont basés sur les fantasmes et représentations susceptibles  
d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients. [...]

Ces actes correspondent à des phantasmes et désirs érotiques. [...]

Les objets à fonctionnement symbolique ne laissent aucune chance  
aux préoccupations formelles. Ils ne dépendent que de l'imagination  
amoureuse de chacun et sont extra-plastiques.

Salvador Dalí

[38]





Dans cette pièce, dans un confortable isolement,  
tu te mets à danser (passionnément), ton corps arpente la pièce  
en virevoltant avec circonspection – tu te multiplies à l'infini  
dans les miroirs, tu t'approches du centre de la pièce en suivant  
des révolutions précises, dans la plus haute excitation – tu vibres,  
jusqu'à l'ultime expansion de ton état de conscience – avant le saut  
sans fin par la fenêtre.



188

Après avoir peint, dessiné, gravé, modelé des êtres  
et des choses en proie au changement, il s'aperçut  
tout à coup qu'il se métamorphosait lui-même.

L'Amérique de Kafka

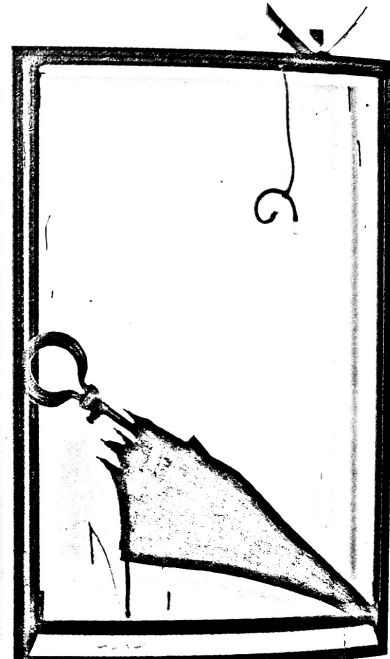
Dans le ventre du bateau  
sa valise et son parapluie  
disparaissent hors de vue ;

Seul, sans plus de racines, tournoyant  
précairement sur une goutte de rosée  
afin de ne pas tomber dans  
l'océan vaste, inhumain.

Son Europe perdue, comme effacée, hors de vue  
il débarque dans l'odyssée-cauchemar  
d'une aventure sans limites.

Rebecca Horn

[55]



[61]

Un prie-Dieu se balance largement pour rencontrer  
son vis-à-vis cloué au mur.  
Lentement s'ouvrent les antennes métalliques de l'abri.  
La victime est prête à recevoir le meurtrier.  
Elle attend, elle permet la pénétration mortelle.  
Cette ouverture volontaire dans l'aura du cercle intérieur  
affaiblit tellement l'adversaire que son balancement  
devient farce.

Rebecca Horn

