UNIVERSITE CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Commission de programme en histoire de l'art et archéologie

# LE MIROIR POLYMORPHE DE L'IDENTITE HUMAINE

Réflexion sur l' « autohétéroportrait » dans l'œuvre de Roni Horn

Mémoire réalisé par Julie Roland

Promoteur : Alexander Streitberger

Année académique 2016-2017 – Session de septembre

# REMERCIEMENTS

*Je tiens tout d'abord à adresser mes sincères remerciements à mon promoteur de mémoire, Monsieur Alexander Streitberger, pour sa disponibilité, ses conseils avisés ainsi que pour ses encouragements dans la rédaction de mon mémoire.*

*Je remercie également le Centre de documentation de l'ISELP et en particulier sa bibliothécaire et documentariste, Madame Michèle Stanescu, pour m'avoir grandement aidé dans mes recherches.*

*Mes remerciements s'adressent également à la Bibliothèque de la BAIU de Bruxelles et à la Bibliothèque des arts et des lettres de l'UCL qui m'ont permis d'avoir accès à différentes sources très utiles.*

*Je remercie également mes parents pour m'avoir offert des monographies intéressantes sur Roni Horn, l'artiste que j'étudie dans le cadre de ce mémoire.*

*De plus, je remercie mes amies Claire Burquel et Caroline Habran pour avoir consacré plusieurs jours pour la relecture de mon mémoire.*

*Enfin, je tiens à remercier l'ensemble de mes proches, ma famille, mes amis ainsi que mes camarades de cours, pour leur soutien tout au long de mes années d'études.*

# TABLE DES MATIERES

**INTRODUCTION.....6**

**1. PARCOURS BIOGRAPHIQUE DE RONI HORN : UNE ARTISTE EN QUÊTE D'IDENTITE.....12**

**1.1. L'affirmation d'une double identité sexuelle .....12**

**1.2. Une quête sans limites.....16**

**2. QUESTIONNEMENT SUR LA DIFFÉRENCE SEXUELLE : INSCRIPTION DANS LE FÉMINISME ET LA THÉORIE DE GENRE.....34**

**2. 1. L'art féministe : contexte général.....34**

**2. 2. Inscription dans la théorie de genre .....39**

2.2.1. La différence sexuelle : influence de la psychanalyse .....39

2.2.2. Une réappropriation de la domination masculine .....41

2.2.3. La promotion de la parole féminine.....45

**3. « AUTOHETEROPORTRAIT » .....50**

**3. 1. L'être androgyne.....50**

**3. 2. Le miroir du double .....57**

**3. 3. Le portrait comme extension d'un paysage.....64**

**3. 4. « Autohétéroportrait ».....74**

**CONCLUSION .....80**

**BIBLIOGRAPHIE.....82**

**ILLUSTRATIONS.....88**

**TABLE ET SOURCE DES ILLUSTRATIONS .....134**

# INTRODUCTION

Ce mémoire est centré sur une figure phare de l'art contemporain. Il s'agit de Roni Horn. Artiste américaine de renommée internationale depuis les années 1980, Horn est connue pour son corpus d'œuvres extrêmement diversifié. Son art oscille entre l'art minimal et l'art conceptuel, entre l'abstraction et le figuratif, entre le bidimensionnel et le tridimensionnel. Il réquisitionne divers médiums et fait appel à différents sujets iconographiques. Malgré son apparence hétérogène, l'œuvre de Horn doit être interprétée comme un ensemble cohérent. Elle est soumise à des problématiques récurrentes. L'une d'entre elles apparaît comme le noyau central de son œuvre. Il s'agit de la problématique de l'identité.

Horn se démarque rapidement des identités construites par notre société. Désirant s'affranchir du système patriarcal et de son sexe féminin, elle choisit de revêtir une identité androgyne. L'androgynie devient le point d'amorce de sa quête identitaire. Horn cherche d'une part à déconstruire le binarisme de genre et d'autre part à révéler l'instabilité qui régit l'espèce humaine. L'homme n'a aucunement une identité stable. Il l'adapte en fonction du milieu qu'il habite et des personnes qu'il fréquente. L'identité humaine se module perpétuellement. Elle est le fruit d'un processus qui n'est jamais parfaitement achevé.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous dévoilerons l'étendue de sa quête identitaire. Dans un premier temps, nous reviendrons sur le parcours personnel de l'artiste. Nous découvrirons qu'elle décide très tôt de plier bagage pour mener sa quête dans une contrée plus lointaine, en l'occurrence l'Islande. New York, sa ville natale, constitue, selon elle, un lieu hostile pour l'épanouissement de son identité. En revanche, elle perçoit dans l'environnement naturel de l'île nordique une forme de miroir qui lui livre une meilleure vue sur elle-même.

Dans un second temps, nous allons parcourir les différentes étapes de son œuvre. L'œuvre de Horn est le reflet de sa personnalité. Elle est riche en complexités et en constante évolution. Dans les premières années de sa carrière, l'artiste s'ancre

dans une démarche formaliste et fait usage des stratégies mises en place par le Minimalisme. Horn adjoint rapidement à son travail une démarche plus conceptuelle. Elle souhaite que ses travaux soient sous-tendus par des idées. Le visuel doit émaner hors de celles-ci. Elle invite donc le spectateur à s'engager à la fois physiquement et mentalement dans son œuvre.

Dans le second chapitre, nous établirons un parallèle entre la réflexion proposée par Horn et le discours promulgué par le Féminisme. Horn refuse l'étiquette d'artiste féministe. Toutefois, on remarque qu'elle partage des préoccupations communes avec les protagonistes de ce mouvement. En faisant de l'androgynie le moteur de son œuvre, elle désire, d'une part, combattre le phallocentrisme qui imprègne notre société et, d'autre part, instaurer un plus grand équilibre entre les deux genres. Son but ultime serait même, semble-t-il, de promouvoir une fusion et une annulation des deux genres. La lutte qu'elle mène contre la domination masculine présente plusieurs points d'accroche avec la « théorie du genre ».

Développée à partir des années 1970, la théorie du genre interroge la différence sexuelle par le biais d'une approche déconstructiviste. Prenant appui les apports de la psychanalyse, elle questionne notamment la notion de « *gaze* » et initie un système d'écriture qui favorise l'émergence de l'identité féminine. Nous envisagerons donc, dans ce deuxième chapitre, les écrits de différentes auteures. Nous aborderons notamment l'article de Laura Mulvey « Visual Pleasure and Narrative Cinema[1] ». Centré sur la notion de « *gaze* », l'article de Mulvey remet en cause la structure phallocentrique qui cadenasse notre monde. Nous mentionnerons également Annie Leclerc, Hélène Cixous ou encore Luce Irigaray. Ces auteures françaises ont contribué à la promotion de l'écriture féminine.

Après avoir fourni les balises contextuelles et théoriques, nous approfondirons, dans le dernier chapitre, l'analyse de quelques œuvres de Horn. L'enjeu sera d'identifier les principaux thèmes qui régissent son questionnement sur son identité. Nous débuterons par mettre en évidence le thème de l' « androgynie ». Ce thème constitue, comme nous l'avons déjà stipulé, le moteur de son œuvre. Nous

[1] L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, 1975, p. 6-18.

nous intéresserons à la manière qu'elle le représente conceptuellement dans la sculpture *Asphere* (1988-1900).

Ensuite, nous examinerons la thématique du « double ». Le *doubling* est une stratégie conceptuelle et esthétique récurrente dans le travail de l'artiste américaine depuis le début des années 1980. Chargé en métaphores, le concept du double lui permet de prolonger son questionnement sur sa sexualité, mais également de réfléchir sur la relation qu'elle entretient avec le monde qui l'entoure. Nous découvrirons, par l'analyse de la série photographique *This is Me, This is You* (1998-2000) que le double peut devenir un miroir.

Le « portrait comme extension d'un paysage » sera la dernière thématique que nous étudierons. Nous illustrerons cette thématique avec son projet encyclopédique *To Place* (1990 - ). Par ce projet de grande envergure entièrement consacré à l'Islande, Horn démontre que la relation que l'homme tisse avec son environnement a un profond impact sur son identité. L'homme a tendance à se fondre dans le lieu qu'il occupe et inversement ce lieu a tendance à s'incorporer en lui. Désireuse de s'affranchir de la culture humaine, Horn est partie sur les terres non meurtries de l'Islande pour avoir une meilleure vue sur elle-même. Les paysages de l'île nordique deviennent les miroirs de son identité androgyne.

Nous conclurons ce dernier chapitre par une réflexion sur la notion de l' « autohétéroportrait ». Ce concept est mis en avant par Hélène Cixous dans l'essai qui accompagne le catalogue *A Kind of You. 6 Portraits by Roni Horn*[2]. Ecrivaine et philosophe française originaire d'Algérie, Cixous relève l'existence de deux entités dans l'œuvre de Horn : un « Je » et un « Autre ». Nous tenterons dans ce mémoire, d'une part, d'identifier ces deux entités distinctes, et d'autre part, de discerner comment elles se confondent l'une dans l'autre pour former un seul et même portrait.

Pour la réalisation de ce mémoire, nous avons eu la chance de pouvoir nous appuyer sur des sources très diversifiées. Artiste de renommée internationale, Horn est étudiée, depuis les années 1980, par un grand nombre d'auteurs. Elle est

[2] H. CIXOUS, *A Kind of You. 6 Portraits by Roni Horn*, catalogue d'exposition, Australian Centre of Contemporary Art à Melbourne, 11 août – 30 septembre 2007, Göttingen : Steidi, 2007, p. 7.

mentionnée d'abord dans de nombreux ouvrages généraux sur l'art contemporain. Nous pouvons citer en guise d'exemples des ouvrages relativement récents comme *Art et photographie*[3] de David Campany, *Visages : du masque grec à la greffe*[4] *du visage* de Dominique Baqué ou encore *La Photographie dans l'art contemporain*[5] de Charlotte Cotton.

Plusieurs monographies, publiées majoritairement à l'occasion de ses expositions individuelles, approfondissent l'analyse de son œuvre. Leur rédaction résulte généralement de la collaboration de différents spécialistes. Le catalogue d'exposition *Roni Horn*[6], publié en 2009 pour l'exposition « Roni Horn aka Roni Horn » au Collection Lambert en Avignon, rassemble, par exemple, les écrits de Briony Fer, professeure d'histoire de l'art à l'University College à Londres, d'Elisabeth Lebovici, historienne de l'art, journaliste et critique d'art française spécialisée dans la relation entre l'art et le féminisme, et de Thierry de Duve, historien et théoricien belge du Modernisme. Ces auteurs alimentent nos réflexions sur les œuvres majeures de l'artiste. Le projet encyclopédique *To Place* (1990 - ), le cycle photographique *You Are the Weather* (1994-1995) et l'installation *Library of Water* (2007), sur lesquels nous reviendrons lors de cette étude, figurent parmi les travaux les plus commentés.

Horn porte elle-même un regard critique sur son œuvre. Elle en livre des explications soit dans des écrits personnels, soit lors des interviews qu'elle effectue avec différents intervenants. Par ses commentaires, l'artiste fournit des informations plus personnelles sur sa vie. Ces informations viennent compléter les analyses des spécialistes. Dans son entretien réalisé en 1994 avec Jan Howard, Horn relate de son expérience intime avec l'Islande[7]. Dans une interview plus récente avec Julie Belcove

[3] D. CAMPANY, *Art et photographie*, Paris : Phaidon, 2005.
[4] D. BAQUE, *Visages : du masque grec à la greffe du visage*, Paris : Editions du Regard, 2007.
[5] C. COTTON, *La Photographie dans l'art contemporain*, trad. de l'angl. par P. Saint-Jean et L. Echasseriaud, nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Editions Thames & Hudson, 2010.
[6] E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »).
[7] J. HOWARD, « Roni Horn : Inner Geography », Baltimore Museum of Art, 1994, [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 103].

pour *W Magazine*, pour citer un autre exemple, elle nous expose de nombreux détails intéressants sur son enfance[8].

Afin d'avoir une parfaite compréhension de l'œuvre de Horn, nous serons également invités à faire des incursions dans d'autres domaines. Dans le deuxième chapitre, nous questionnerons, comme nous l'avons déjà précisé, les écrits du Mouvement féministe, mais nous aborderons aussi les études entreprises dans le domaine de la psychanalyse sur la différence sexuelle. Dans le dernier chapitre, l'examen de certaines thématiques nous obligera à revisiter des récits issus de la mythologie. Par l'apport de ces différents points de vue, nous souhaitons mener à bien l'étude de la problématique proposée dans ce mémoire.

[8] J. L. BELCOVE, « Roni Horn », *W Magazine*, 1 novembre 2009, [https://www.wmagazine.com/story/roni-horn], (23/05/2017).

# 1. PARCOURS BIOGRAPHIQUE DE RONI HORN : UNE ARTISTE EN QUÊTE D'IDENTITE

## 1.1. L'affirmation d'une double identité sexuelle

Roni Horn est née le 25 septembre 1955 à New York, aux Etats-Unis. Elle est issue d'une famille juive de quatre enfants. Les origines de sa famille lui sont dévoilées relativement tard dans sa vie. Elle les découvre après le décès de son père. Ce dernier en avait gardé le secret lors de son vivant. Alors qu'elle l'a toujours connu sous le prénom d'Arthur, elle découvre après sa mort que son véritable prénom est Abraham et que son premier métier était celui de fabriquant de boutons. Horn est ainsi la petite-fille d'immigrants juifs provenant de l'Europe de l'Est. Son prénom Roni, dont elle est extrêmement fière depuis son très jeune âge en raison de son caractère androgyne, lui a été donné en hommage à ses deux grands-mères. Celles-ci portaient toutes les deux le prénom de Rose[9].

Son enfance et le début de son adolescence se déroulent aussi dans la ville de New York, et plus exactement à Harlem, un quartier du nord de l'arrondissement de Manhattan. Son père y tient un bureau de prêteur sur gages[10]. L'argent devient, de ce fait, un élément constitutif de l'environnement dans lequel elle grandit. Des œuvres, comme *Gold Field* (1980 – 1982) (Fig. 1) et *Paired Gold Mats, for Ross and Felix* (1994 – 1995) (Fig. 2), montrent que ce milieu a eu une répercussion sur son futur travail d'artiste notamment pour le choix de certains matériaux. Les deux œuvres, *Gold Field* et *Paired Gold Mats, for Ross et Felix*, se présentent sous la forme de feuilles d'or déposées à même le sol. La première œuvre se compose d'une seule, tandis que la seconde en comporte deux superposées l'une sur l'autre. Comme l'indique le titre de ces deux œuvres, le matériau sélectionné par Horn pour leur

[9] C. SPINELLI, « Roni Horn » dans *Journal of Contemporary Art*, juin 1995, [http://www.jca-online.com/horn.html], (22/12/2016).
[10] R. SPENCE, « One and the same », *The Financial Times*, 30/31 mai 2015, p. 16.

réalisation est l'or. Le choix de ce matériau est incontestablement lié à l'enfance de Horn. Le revenu de sa famille reposait directement sur commerce et la vente de l'or[11].

Les premiers signes de l'androgynie de Horn se manifestent dès son enfance. Bien qu'aujourd'hui, on la considère comme le moteur de son œuvre, son androgynie s'avère, au départ, un handicap, en particulier dans les cadres sociaux. A cause de l'ambiguïté sur son genre, il lui est très difficile, de se faire accepter et d'être intégrée dans les groupes d'enfants à l'école ou lors de ses activités extra-scolaires. Elle fait, à plusieurs reprises, l'objet d'insultes et de mépris de la part de ses pairs. L'artiste américaine explique, dans une interview entretenue avec Rachel Spence en 2015 pour le journal *The Financial Times*, que sa double sexualité lui cause de nombreux problèmes pendant son enfance. Présentant des caractères du genre masculin, elle s'est, par exemple, souvent retrouvée rejetée et expulsée des vestiaires ou salles de bain[12]. Victime de préjugés, Horn attendra la fin de son adolescence pour affirmer pleinement son androgynie.

Surdouée, elle quitte l'école secondaire à l'âge de 16 ans[13]. Elle entreprend, dans un premier temps, des études de chimie à l'université[14]. Le choix de cette matière peut s'expliquer en partie suite aune attirance pour les vitraux d'église. Elle est fascinée autant par le processus chimique de leur création que par la manière avec laquelle ils parviennent à créer un phénomène purement visuel de couleur illuminée avec en plus une présence palpable. Les coins en verre colorés de 1974 et 1975 (Fig. 3), figurant parmi ses plus anciens travaux, témoignent de cette fascination.

Cependant, Horn remarque rapidement que les études scientifiques ne lui conviennent pas. Bien qu'elle n'ait jamais été poussée, plus jeune, dans sa créativité, elle sait que sa vocation se trouve dans le domaine artistique. Désirant aller le plus loin possible d'Harlem[15] pour oublier les souvenirs peu joyeux relatifs à son enfance,

---

11 C. SCHORR, « Weather Girls. An Interview with Roni Horn » dans *Frieze*, 2 janvier 1997, [https://frieze.com/article/weather-girls], (14/12/2016).
12 R. SPENCE, *op. cit.*
13 C. SPINELLI, *op. cit.*
14 L. NERI, « Roni Horn : To Fold », dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 31.
15 R. SPENCE, *op. cit.*

elle intègre, en 1972, l'Ecole de design du Rhode Island[16], une des principales institutions artistiques des Etats-Unis. Elle y apprend le dessin. Obtenant son baccalauréat en Beaux-Arts à Rhode Island School of Design en juin 1975, c'est-à-dire à l'âge de 19 ans, elle décide de compléter cette première formation par un master. Elle entame en 1976 un *Master of Fine Arts* à l'Université de Yale[17], une université privée américaine implantée à New Haven, dans le Connecticut. Elle y rejoint le département de sculpture[18]. Elle est diplômée de Yale en 1978.

Afin de couvrir les frais onéreux de ses études à l'université de Yale, Horn passe, l'année qui précède le début de ce master, à travailler. Cette première confrontation avec le monde du travail ne s'avère pas simple. Le fait d'être encore très jeune lui pose beaucoup de problèmes pour trouver du boulot. Julie L. Belcove reprend dans son article une citation de l'artiste qui relate de cette difficulté. « *Le problème d'être précoce est votre contact avec la génération plus âgée à cause du mental associé à votre génération. Vous êtes associés maladroitement à vos pairs*[19]. » Malgré sa précocité, son jeune âge est perçu comme un handicap. A cause de celui-ci, il lui est très difficile d'être prise au sérieux par les personnes appartenant à des générations supérieures à la sienne et, par conséquent, d'être embauchée.

Cette année, loin des études, est également mise à profit par Horn pour accomplir son premier voyage en Islande. Elle s'équipe, lors de celui-ci, de manière très rudimentaire et loge la nuit en tente. Ce premier voyage, effectué avec sa petite amie de l'époque, lui offre l'opportunité de découvrir de près les paysages et les conditions météorologiques perpétuellement instables de l'île nordique. Fascinée par

---

16 A. K. FELHAUS, « Roni Horn », dans Gabriele BETANCOURT NUYNEZ*, Portraits in Serie : a Century of Photographs*, catalogue d'exposition, Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg, Bielefeld : Kerber, 2011 (PhotoART), p. 182.

17 A. K. FELHAUS, « Roni Horn », dans Gabriele BETANCOURT NUYNEZ*, Portraits in Serie : a Century of Photographs*, catalogue d'exposition, Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg, Bielefeld : Kerber, 2011 (PhotoART), p. 182.

18 Comme l'explique Belcove, dans son article, Horn portait, au départ, un intérêt bien plus important pour la peinture que la sculpture. L'artiste américaine le dit elle-même, elle a toujours été plus intéressée par peindre que par sculpter. Pour elle, la sculpture n'était pas un médium, contrairement à la peinture. Le fait d'avoir choisi d'intégrer le département de sculpture à l'Université de Yale est par conséquent quelque peu intrigant. Voir : J. L. BELCOVE, « Roni Horn » dans *W Magazine*, 1 novembre 2009, [https://www.wmagazine.com/story/roni-horn] (23/05/2017).

19 *Ibid.*

son mystérieux paysage volcanique et ses impressionnants glaciers, elle comprend rapidement que l'Islande deviendra sa future muse[20].

Ce premier voyage, en 1975, marque le début d'une série d'allers-retours entre New York, sa terre natale, et ce pays, devenu sa nouvelle « patrie de cœur ». Elle y retourne, en général, une, voire deux fois, par an[21]. L'Islande devient, par conséquent, en sa seconde maison, en son deuxième studio et en son matériel de travail, mais aussi et principalement en un lieu où elle a la vue la plus claire sur elle-même. L'artiste s'enfuit sur cette île de haute latitude au milieu de l'Atlantique pour se retrouver seule et prendre distance par rapport au monde qui l'entoure[22]. Elle perçoit dans son environnement naturel comme une forme de miroir qui lui livre une meilleure compréhension d'elle-même[23]. Dans une interview effectuée en compagnie de Jan Howard, elle dit que l'Islande est « *une île assez grande pour se perdre mais assez petite pour se retrouver soi-même*[24] ». L'Islande devient ainsi un de ses principaux territoires d'investigation dans la quête qu'elle mène sur son identité.

La rencontre avec l'Islande permet à Horn de prendre conscience de la nature instable de son identité. L'artiste américaine refuse, dès la fin de son adolescence, que son identité soit associée à l'étiquette d'un genre. Elle préfère se revendiquer à la fois homme et femme, c'est-à-dire être androgyne. L'androgynie est, selon elle, une manière d'intégrer la différence dans son identité. Cette différence devient le fondement de son identité, ainsi que l'un des moteurs principaux de son œuvre.

---

20 *Ibid.*

21 Sa fascination pour le pays s'estompe petit à petit au milieu des années 1990 lorsque l'île nordique commence à faire l'objet de convoitise d'un grand nombre de tourisme. L'Islande devient un parfait business pour le monde du tourisme. Voir : J. L. BELCOVE, *op. cit.*

22 A. SEARLE, « Becoming the Weather », *Modern Painters*, mai 2007, p. 66.

23 Elle parle dans une interview faite avec Jan Howard de « géographie interne ». La compréhension de soi ne peut s'effectuer qu'à travers une connaissance de ce que sont les limitations réelles, non imposées. Le désert constitue ainsi, selon Horn, la meilleure forme de miroir étant donné qu'il s'agit d'un environnement autonome, dépourvu de détails superflus. Etre dans un désert permet d'apprendre qui nous sommes réellement. Voir : J. HOWARD, « Roni Horn : Inner Geography », Baltimore Museum of Art, 1994, [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 103].

24 J. HOWARD, « Roni Horn : Inner Geography », Baltimore Museum of Art, 1994, [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 103].

## 1.2. Une quête sans limites

L'œuvre de Horn interfère avec sa quête identitaire et en dévoile en plus son étendue. La quête menée par l'artiste américaine ne possède aucune limite. Elle évolue perpétuellement. Cette évolution se manifeste au sein même de son travail. Elle passe sans cesse d'une forme d'expression à une autre. Cela aboutit à la création d'un corpus d'œuvres très diversifié autant au niveau des médiums et techniques utilisés qu'au niveau iconographique[25]. Nous allons, dans les prochains paragraphes, retracer brièvement l'évolution de sa démarche artistique.

La carrière artistique de Horn commence vers le milieu des années 1970. L'artiste américaine se consacre essentiellement, au début, au dessin et à la sculpture, arts auxquels elle a été formée lors de ses études. Bien qu'aujourd'hui on ait tendance à valoriser davantage ses créations sculpturales et photographiques, sa production graphique occupe, dès le début, une place centrale dans son œuvre. Dans un entretien effectué avec Paulo Herkenhoff en 2003, l'artiste proclame que le dessin est « [son] *activité primordiale ; elle se retrouve dans toute* [son] *œuvre, quels que soient le style ou le matériau utilisés*[26]. » Le dessin devient un outil de réflexion dans sa quête sur son identité. Elle élabore, en plus, grâce à celui-ci des processus qui deviendront récurrents dans l'ensemble de son travail. Les principes de la fragmentation, de la juxtaposition et du collage, initiés dans les années 1980 dans sa série *Pigment Drawings* (Fig. 4 et Fig. 5), seront, par exemple, appliqués vingt ans plus tard dans sa série photographique *Cabinet of* (2001) (Fig. 6). Le Musée national d'art moderne-Centre de création industriel à Paris consacre, d'octobre 2003 à janvier 2004, une importante exposition sur les créations graphiques de Horn[27]. La sculpture, médium

---

25 Horn considère que chacune de ses œuvres comme un nouveau processus de découverte et elle estime que chaque processus de découverte doit être un nouveau point de départ. Cette volonté de recommencer toujours de zéro lui permet d'explorer différentes formes et langages à travers son œuvre. Voir : L. COOKE et R. HORN, « Lynne Cooke in Conversation with Roni Horn », dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 22.

26 P. HERKENHOFF, « Qu'est-ce que le dessin pour Roni Horn ? », trad. de l'anglais par Jean-François Allain, dans P. HERKENHOOF et J. STORSVE, *Roni Horn. Dessins/Drawings*, catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Cabinet d'art graphique, 1er octobre 2003 – 5 janvier 2004, Paris : éditions du Centre G. Pompidou, 2003 (Cabinet d'art graphique. Collection Carnet de dessins), p. 18 – 26.

27 Le catalogue de cette exposition permet de comprendre comment Horn conçoit le dessin dans son œuvre. Voir : P. HERKENHOOF et J. STORSVE, *Roni Horn. Dessins/Drawings*, catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Cabinet d'art graphique, 1er octobre 2003

tridimensionnel, lui permet, quant à elle, de mieux prendre en compte, dans son travail, les dimensions de la matérialité[28] et de la spatialité.

Les plus anciens travaux de Horn s'inscrivent dans une démarche formaliste. Datée de 1976, une de ses premières séries est exécutée directement sur le sol avec du graphite en poudre[29]. Les formes tracées par terre sont géométriques et abstraites. Celles-ci semblent s'altérer chaque fois que le spectateur occupe une nouvelle position dans l'espace d'exposition. Le changement d'emplacement engendre une modification de l'angle de perspective du visiteur, et entraîne, par conséquent, une perception différente des formes. On est dans un jeu d'illusion optique.

Peu satisfaite de ses premières créations à cause leur nature presque exclusivement visuelle, Horn opte, dès la fin des années 1970, pour une démarche plus conceptuelle. Comme elle l'explique dans une interview réalisée avec Merrily Kerr pour le magazine *FLASH ART*, elle considère que son travail doit s'appuyer sur le domaine conceptuel et que le visuel doit émaner de celui-ci[30]. L'accent est mis désormais sur l'idée. Celle-ci précède et est tributaire de l'élaboration de la forme. Elle s'inscrit de cette manière dans le sillage de Sol LeWitt. L'artiste américain propose dans ses « Paragraphes sur l'art conceptuel », publiés en 1967 dans le magazine *Artforum*, une des premières définitions de l'art conceptuel. Il proclame que « *dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important. Un artiste utilise une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout est prévu et décidé au préalable et que l'exécution est affaire de routine. L'idée devient une machine à faire de l'art*[31]. » Par cette définition, LeWitt s'engage dans une défense de l'idée. Celle-ci doit être le fondement de l'art.

---

– 5 janvier 2004, Paris : éditions du Centre G. Pompidou, 2003 (Cabinet d'art graphique. Collection Carnet de dessins).

28 Qualifiée par Jeanette Winterson de « fille des matériaux», Horn attache une profonde importance à la matérialité. Elle exécute ses dessins avec du pigment pur et emploie pour ses sculptures le verre, le cuivre ou encore l'or. Sélectionné avec soin par l'artiste, chacun de ces matériaux présente des connotations particulières qui interfèrent avec la signification des œuvres. Voir : J. WINTERSON, « Entering the Flow-World. Roni Horn », *Art World*, n°4, février/mars 2009, p. 26-31.

29 Il ne reste plus aucune trace de travail car il a été détruit par l'artiste.

30 M. KERR, « Roni Horn. The luxury to apprehend », *FLASH ART*, vol. XXXVII, n°235, mars – avril 2004, p. 74.

31 S. LEWITT, « Paragraphes sur l'art conceptuel », *Artforum*, 1967.

Pendant les premières années de sa carrière, Horn traduit ses idées d'une manière qui est quelque peu analogue à celle de LeWitt. L'emploi de formes géométriques et abstraites ainsi que la conception de leur œuvre comme des formes d'interventions spatiales rattachent les deux artistes à la veine minimale. Initié au début des années 1960, le Minimalisme, mouvement artistique structuré principalement autour de figures masculines, réagit par rapport à l'imposition d'un art purement rétinien par le Modernisme[32] et par rapport au retour à la figuration dans le *Pop Art*[33]. Les artistes minimalistes produisent, comme l'explique Frances Colpitt dans son ouvrage *Minimal Art : A Critical Perspective*[34], des « *objets abstraits, matériels et anti-compositionnels* ». Ces objets sont fabriqués de manière mécanique et en série dans des matériaux industriels. L'appellation d'art minimal doit, par conséquent, être mise en lien avec ce souci d'économie des moyens. Toutefois, la préoccupation première de ce mouvement réside dans la volonté de réinstaurer un dialogue entre l'objet d'art et l'espace environnant. Conçues comme des formes d'interventions spatiales, les œuvres du Minimalisme exigent que le spectateur puisse vivre une expérience corporelle[35]. L'art minimal propose ainsi une nouvelle manière de conceptualiser la matérialité, la spatialité et l'incorporation du spectateur.

Horn est associée au mouvement minimaliste principalement pour sa production sculpturale. Ses sculptures présentent plusieurs similitudes avec celles des principaux représentants du Minimalisme, Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra et Carl Andre[36]. Nous pouvons mettre en évidence l'usage de formes géométriques, standardisées, produites de manière mécanique dans des matériaux tels que le cuivre, le verre ou l'acier, la structure cumulative et la répétition d'éléments identiques ou encore l'implication du spectateur en tant qu'entité corporelle et constitutive de l'œuvre.

---

32 Leurs réactions concernent plus particulièrement l'Expressionnisme abstrait, mouvement artistique américain né après la Seconde Guerre Mondiale, dont le principal défenseur est Clement Greenberg, grand théoricien du Modernisme.

33 CENTRE POMPIDOU, « Le MINIMALISME » dans Centre Pompidou, août 2007, [ http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm], (11/07/2017).

34 F. COLPITT, *Minimal Art : A Critical Perspective*, Michigan : UMI Research Press, 1990.

35 B. GARRIE, *(Dis)Orientation. Identity, Landscape and Embodiment in the Work of Roni Horn*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Canterbury, Faculté de philosophie, arts et lettres (M. Thomas et J. Diamond, directeurs), 2012, p. 23-24.

36 *Ibid.*, p. 21.

Horn s'approprie les stratégies formelles du Minimalisme principalement pour élaborer un art de l'expérience. L'artiste accorde une grande importance au spectateur. Elle désire que ce dernier devienne un agent actif au sein de ses œuvres, c'est-à-dire qu'il soit engagé à la fois physiquement et mentalement[37]. Elle attribue donc à son travail une dimension performative.

Le meilleur procédé pour inclure le spectateur dans son œuvre est de jouer sur les dynamiques de l'espace. Horn y parvient par son travail autour des formes paires. Le « doubling » est une stratégie conceptuelle et esthétique récurrente dans ses créations. Elle l'initie en 1980 avec sa série *Pairs Objects*. La série s'articule autour de deux cônes tronqués en cuivre parfaitement identiques. L'artiste les présente sous différentes configurations. Ils sont soit proches l'un de l'autre, soit séparés par des contraintes architecturales[38]. Pour comprendre la signification des objets, le spectateur est obligé d'investir l'espace qui les englobe. Il comprendra alors que le sens de l'œuvre ne réside pas dans les objets mais dans la relation que l'espace tisse entre eux. La nature de leur relation est déterminée par l' « espace-entre ». Proche l'un de l'autre, ils apparaîtront comme un couple ou deux jumeaux inséparables. Présentés séparément, ils apparaîtront alors comme deux entités distinctes. L' « espace-entre » permet donc d'établir une différence dans leur relation.

Son travail avec les formes paires marque à la fois son incursion et son détachement par rapport au mouvement minimaliste. Son détachement résulte de la signification de ses œuvres. Dans la critique qu'elle effectue de l'art minimal, Rosalind Krauss explique que la signification des œuvres minimalistes provient entièrement de leur apparence extérieure, c'est-à-dire de leurs propriétés matérielles[39]. Chez Horn, la signification est généralement intrinsèque aux formes. Dans ses *Pairs Objects*, le sens de l'œuvre provient de l'espace qui se déploie entre les objets. Comme nous avons pu le voir, l' « espace-entre » détermine la nature de leur relation.

---

37 C. SPINELLI, *op. cit.*

38 M.-L. BERNADAC et N. SPECTOR, *Events of Relation. Roni Horn*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 novembre 1999 – 23 janvier 2000, Paris : Paris Musées, 1999, p. 31.

39 R. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge : MIT Press, 1981, p. 266.

Le concept du « double » permet à Horn d'élaborer un travail riche en métaphores. Par ce concept, elle questionne d'une part son identité sexuelle et d'autre part sa relation avec le monde. La notion du « double » doit être, en premier lieu, mise en lien avec sa sexualité et son androgynie. Notre société propose un système de classification fondée sur l'existence de deux genres, le genre masculin et le genre féminin. L'artiste américaine considère que ce système binaire n'a pas lieu d'être. Cela explique pourquoi elle a choisi d'adopter une double identité sexuelle. En acquérant cette double identité, Horn met les deux genres sur un même pied d'égalité, mais elle participe par la même occasion à leur suppression. Il n'y a plus d'intérêt de les distinguer quand ils se fondent l'un dans l'autre. En exposant ses objets pairs sous différents types de configurations, Horn confronte sa vision des genres avec celle imposée par notre société.

En plus d'instaurer un questionnement relatif à son identité sexuelle, le concept du « double » lui permet d'interroger sa relation avec les autres et celle avec le monde en général. Le concept revêt ainsi une dimension sociale[40]. Les formes paires peuvent être interprétées comme un couple de personnes. Lorsque les formes sont proches l'une de l'autre, cela montre qu'il existe une affinité entre elles. Leur séparation dévoile en revanche qu'il s'agit de deux entités distinctes sans ou avec très peu de liens d'accroches entre elles.

Par la mise en évidence de l'existence d'un « autre » dans son travail, Horn expose une démarche comparable à celle de Felix Gonzalez-Torres (Fig. 7). Artiste américain d'origine cubaine, Gonzalez-Torres est lui aussi rattaché à la vague minimale à cause de l'aspect formel de ses œuvres. Toutefois, son travail nous prouve qu'il est capable, de la même manière que Horn, de se dégager des codes instaurés par ce mouvement. Il parvient à se détacher de l'austérité de Minimalisme en introduisant dans ses créations « *des valeurs émotionnelles, poétiques, voire romantiques et eucharistiques selon l'idée du partage, avec le corps en mémoire et l'Autre en*

[40] M. NIXON, « Roni Horn. Tate Modern, London », *Artforum International*, vol XLVII, n°1, septembre 2009, p. 282-283.

*offrande*[41] ». Horn et Gonzales-Torres usent ainsi tous les deux des stratégies conceptuelles pour mettre en place un questionnement relatif à leur relation personnelle avec le monde[42].

L'ouverture au figuratif marque une étape supplémentaire dans l'affranchissement de Horn par rapport au mouvement minimaliste. Elle s'ouvre au figuratif lorsqu'elle décide d'intégrer dans son travail l'usage du médium de la photographie. Mobilisant jusqu'alors le dessin et la sculpture, Horn recourt en plus, à partir des années 1990, à la photographie. L'emploi de ce médium est étroitement lié à sa rencontre avec l'Islande.

Son intérêt pour la photographie se manifeste dès 1979. Horn accomplit, à l'âge de 23 ans, son premier voyage de longue durée sur l'île nordique. Celui-ci dure quatre mois et demi. Elle souhaite au départ photographier chaque endroit qu'elle visite pour réaliser une sorte de travail documentaire sur le pays. Toutefois, elle s'aperçoit qu'en photographiant l'île, l'endroit disparaît sur elle. Or, ce n'est aucunement son but recherché. Elle cherche avant toute chose à établir une connexion entre elle et le lieu qui l'englobe. Sa première tentative de documenter l'île tombe, par conséquent, à l'eau. Elle range son appareil photo et ne le ressort que bien des années plus tard[43].

Il faut attendre l'élaboration du projet *To Place* pour que la photographie occupe enfin une place prépondérante dans son œuvre. Initié en 1990 et toujours en cours, *To Place* est un ouvrage encyclopédique dans lequel Horn documente l'échange physique et émotionnel entretenu avec la topographie, le climat et l'architecture du territoire islandais. Ce projet compte actuellement dix volumes. Parmi les dix volumes, seul le premier, *Bluff Life* (1900), comprend des dessins. Les dix autres volumes se composent, quant à eux, majoritairement de photographies.

---

41 E. MEZIL, « La possibilité d'une île », dans E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 16.

42 Horn et Gonzales-Torres appartiennent à une génération d'artistes qui à partir de la fin des années 1960 usent des stratégies conceptuelles pour interroger leur vécu personnel et leur relation avec le monde. Voir : T. GODFREY, *L'art conceptuel*, Paris : Phaidon, 2003, p. 4-7.

43 J. HOWARD, « Roni Horn : Inner Geography », Baltimore Museum of Art, 1994, [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 103].

L'emploi de la photographie engendre des renouvellements dans sa pratique artistique. Il marque, en premier lieu, une ouverture vers le figuratif. Alors qu'elle réalise, jusqu'alors, essentiellement des œuvres abstraites, elle porte dorénavant un plus grand intérêt pour les sujets qui relèvent de l'ordre du vivant. *To Place* témoigne de la fascination de Horn pour l'environnement naturel de l'Islande. Celui-ci regorge d'une extrême grande richesse. Ses photographies rendent compte de sa faune et de sa flore, de son activité volcanique, mais aussi de ses innombrables sources d'eaux chaudes.

Cette ouverture vers le figuratif s'accompagne d'un intérêt particulier pour deux genres artistiques. Il s'agit d'une part de celui du portrait et d'autre part de celui du paysage. Ces deux genres deviennent, à partir de *To Place*, prédominants dans l'œuvre de Horn. L'artiste les présente soit comme deux genres distincts soit les fait dialoguer entre eux. On observe une confrontation entre les deux genres notamment dans les deux avant-derniers volumes de *To Place*, *Becoming a Landscape* (2001) et *Doubt Box* (2006). Les deux volumes alternent des gros plans de visages androgynes de jeunes garçons à différents paysages d'Islande. Horn montre par ce dialogue qu'il est capital de prendre en compte l'environnement lorsqu'on étudie l'identité d'un individu. Chaque individu se construit une identité de manière à pouvoir s'ancrer dans le paysage qui l'entoure. Dans *Becoming a Landscape* et *Doubt Box*, Horn semble nous démontrer que son androgynie est ce qui lui a permis de se fondre dans les paysages islandais. La nature instable de son identité coïncide parfaitement avec celle de l'île.

L'emploi de la photographie entraîne aussi une ouverture vers d'autres formats de présentation, et par conséquent, vers d'autres façons d'expérimenter son travail. Horn proposait jusqu'alors au spectateur d'expérimenter ses œuvres par le biais de ses installations. Avec *To Place*, Horn s'initie au format du livre et donc à un autre type d'expérience. Les installations plongent le spectateur dans une situation immersive. L'espace mis en scène enveloppe et absorbe le visiteur. Le livre procure,

quant à lui, une expérience plus intime, plus sensuelle[44]. Il invite le spectateur à s'engager dans une expérience individuelle dont il devient le maître. Avec le livre, il ne se fait pas engloutir car c'est lui-même qui consomme l'objet[45].

La forme intime et privée du livre, privilégiée par Horn pour son projet *To Place*, relate parfaitement bien la nature de la relation qu'elle entretient avec l'Islande. Horn noue, comme nous avons pu déjà le constater, des rapports très intimes avec l'île nordique. Outre le fait de témoigner de ses échanges personnels, le livre promulgue une expérience qui est, à un certain degré, comparable à celle vécue. Dans son interview avec Jan Howard, Horn fait remarquer que l'expérience du livre et celle du vécu impliquent toutes les deux des « *relations séquentielles, cumulatives et irréversibles*[46]. »

Horn atteste à plusieurs reprises qu'il lui est très aisé de passer d'une forme à une autre. Cette tâche lui est facilitée quand le matériau est de nature photographique. Ce matériau peut être exploité autant à travers la forme du livre qu'à travers celle de l'installation. *To Place* illustre ce caractère permutable de la photographie. L'artiste se réapproprie le contenu de plusieurs volumes pour créer des installations. Le quatrième volume *Pooling Waters* (1994) donne lieu à l'installation *Pooling - You* (1996-1997) et le septième *Artic Circles* (1998) est développé parallèlement à l'installation *Pi* (1998) (Fig. 9). Le sixième volume *Haraldsdóttir* (1996) nous confronte à la situation inverse. Horn remploie pour ce volume les photographies qu'elle avait utilisées au préalable pour son installation *You Are the Weather* (1994-1995). Un même matériau peut donc aboutir à l'élaboration d'expériences différentes.

Alors que le figuratif lui permet de se détacher du mouvement Minimaliste, l'emploi du langage va lui permettre, en revanche, de s'ancrer davantage dans celui de l'art conceptuel. Le langage est l'outil des artistes conceptuels par excellence. Ceux-ci en font usage afin de transmettre et de communiquer leurs idées. Le crédit accordé par Horn au langage est perceptible dès le début de sa carrière artistique. Elle l'exprime,

---

44 Horn établit une comparaison entre l'expérience intime du livre et celle du miroir. Voir : C. SPINELLI, *op. cit.*

45 J. HOWARD, « Roni Horn : Inner Geography », Baltimore Museum of Art, 1994, [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 104].

46 *Ibid.*

dans un premier temps, par le choix de ses titres. Ceux-ci fournissent la clé de compréhension de ses travaux. Ils contribuent en plus à leur donner une dimension performative. Utilisé fréquemment dans ses titres, le pronom "You" invite par exemple le spectateur à pénétrer dans ses œuvres et à s'inclure dans leur signification[47].

A partir des années 1990, le langage devient un matériau qu'elle exploite au sein même de son œuvre. Ce regain d'intérêt se manifeste d'abord par un travail d'écriture accompli par l'artiste elle-même. Horn adjoint de plus en plus à ses travaux des écrits personnels. Elle communique grâce à ceux-ci sa relation avec le monde. Le quatrième volume de *To Place*, *Pooling Waters*, comporte un recueil de textes, ces derniers étant rédigés à la fois en anglais et en islandais. Elle y parle de son expérience personnelle avec les conditions climatiques et géographiques extrêmes de l'Islande[48].

Dans certains cas, elle mêle ses réflexions intimes à des écrits d'autres auteurs. La série *Still Water (The River Thames, for Example)* (1999) (Fig. 10 et Fig. 11) en est un exemple. Il s'agit d'une série de lithographies dans laquelle elle présente les eaux agitées de la Tamise. Chaque image est accompagnée d'annotations. Des minuscules chiffres blancs sont imprimés sur les tirages. Ils renvoient à des notes inscrites dans la partie inférieure des lithographies. Les notes se réfèrent à des sources très diverses. On retrouve des écrits personnels de l'artiste, des références littéraires et même des rapports judiciaires qui relatent de véritables crimes. L'artiste américaine s'appuie sur ces différents types d'écrits afin d'établir un parallèle entre la tourmente de la rivière et l'instabilité de la nature humaine. L'eau constitue de cette manière une forme de miroir qui, en plus de refléter notre apparence extérieure, livre un des meilleurs reflets de notre être intérieur[49].

---

47 R. SPENCE, *op. cit.*

48 N. SPECTOR, « Roni Horn : Représenter le lieu », dans M.-L. BERNADAC et N. SPECTOR, *Events of Relation. Roni Horn*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 novembre 1999 – 23 janvier 2000, Paris : Paris Musées, 1999, p. 25.

49 L. NERI, « Roni Horn : To Fold », dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 68.

Horn puise énormément son inspiration dans le domaine littéraire. Elle explore, à travers ses travaux, les écrits de différents auteurs tels que ceux des poètes Wallace Stevens, Williams Blake, ou encore des écrivains Flannery O'Connor, Clarice Lispector, Franz Kafka, etc. Parmi les auteurs qu'elle affectionne, une figure occupe une place privilégiée. Il s'agit de Emily Dickinson[50]. Emily Dickinson est une poétesse américaine du XIX$^{e}$ siècle devenue célèbre principalement à partir du XX$^{e}$ siècle suite à la publication posthume d'une grande partie de ses écrits. Elle doit sa renommée dans le domaine littéraire au renouvellement du style qu'elle a effectué dans la poésie. Ses poèmes, traitant de sujets très personnels, se composent de vers courts, de rimes imparfaites, et présentent une ponctuation singulière, souvent en non respect par rapport aux règles grammaticales traditionnelles.

Dickinson devient très vite une source d'inspiration pour Roni Horn. L'artiste américaine est fascinée par la manière dont l'écrivaine nourrit une idée de « présence » autour du langage. Alors que le langage est de nature abstraite, elle l'utilise comme substitut de la réalité[51]. Sa poésie lui permet de rester connectée avec le monde, de voyager à travers celui-ci, et même d'explorer des terres inconnues et imaginaires tout en restant chez elle[52].

Par la création des ensembles sculpturaux *How Dickinson Stayed Home* (1992-1993) *When Dickinson Shut Her Eyes* (1993), *Untitled (Gun)* (1994), *Keys and Cues* (1994-1996) ou encore la série plus tardive *White Dickinson* (2006-2009), Horn témoigne de son affection pour la poète, mais elle montre également qu'elle est capable de franchir une étape supplémentaire par rapport au travail de cette dernière puisqu'elle transforme les mots employés par Dickinson en des œuvres tridimensionnelles. Les *Keys and Cues* (Fig. 12), par exemple, sont des sculptures-textes composés des premiers vers des poèmes de Dickinson. Coulés dans du plastique noir et encastrés dans des fines barres en aluminium exposées adossées aux murs, les vers deviennent des sculptures et donc des entités matérielles.

---

50 M. MICUCCI, « Roni Horn et ses doubles littéraires » dans *LinkedIn*, 20 avril 2017, [https://fr.linkedin.com/pulse/roni-horn-et-ses-doubles-litt%C3%A9raires-marjorie-micucci] (01/05/2017).

51 *Ibid.*, p. 74-75.

52 R. HORN, « When Dickinson Shut Her Eyes », dans *Pooling Waters*, vol. 2, Cologne, 1994.

Par la réalisation de ces ensembles sculpturaux, Horn cherche à donner une représentation conceptuelle au pouvoir qui émane des mots. Malgré leur nature abstraite, les mots parviennent, par leur agencement l'un à l'autre, à venir à la rencontre du spectateur-lecteur et à créer autour de celui-ci un univers imagé. Les yeux, organes de la vue, permettent d'accomplir cette extraction des mots de leur support bidimensionnel originel et à fabriquer au moyen de ceux-ci un monde semi-réel, semi-imaginaire. Alors qu'au départ, le lecteur fait face aux mots, il se retrouve tout d'un coup encerclé par ceux-ci. Les mots forment un cercle autour de lui. Ce cercle peut être perçu aussi bien comme un lieu de réclusion que comme lieu d'évasion selon les limites imposées par le spectateur. Horn revisite ainsi d'une certaine manière l'expérience de la lecture[53].

Cette ouverture au domaine du langage est suivie de près par une ouverture vers le plurisensoriel. Les expériences promulguées jusqu'alors par l'artiste donnaient le primat au sens de la vue. La découverte des écrits de Dickinson lui permet de prendre conscience de l'importance des autres sens. Afin de partager au mieux ses expériences aux lecteurs, l'écrivaine prend appui sur ce que ses cinq sens, la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher, lui procurent.

Horn démontre avec *Yous in You* (1997-2000) qu'elle est capable de s'affranchir du sens de la vue et de placer le sens de l'œuvre dans sa face invisible. *Yous in You* est une installation *in situ*. Sa réalisation résulte d'une commande faite en 1995 pour le projet de la gare de Bâle, en Suisse. L'artiste décide de créer un « site-spécifique ». Elle construit dans la zone piétonnière devant le bâtiment de la gare une passerelle d'environ 600 pieds. Cette passerelle est pourvue d'un revêtement en caoutchouc. Les éléments en caoutchouc ont été moulés de manière à pouvoir reproduire une formation particulière de basalte située à Kirkjugolf en Islande. Horn parvient donc par cette œuvre à introduire en Suisse une petite portion de l'île nordique.

Horn opte dans cette installation pour le caoutchouc car ce matériau possède des propriétés intéressantes. Il présente la faculté d'être un absorbeur. Il absorbe à la

53 T. GODFREY, *L'art conceptuel*, Paris : Phaidon, 2003, p. 367.

fois le son environnant et le poids qui se loge sur lui. Horn propose, par conséquent, avec *Yous in You* une nouvelle façon d'explorer un endroit. Pour comprendre la signification de l'œuvre, le spectateur doit marcher sur la passerelle et se faire absorber par cette dernière. En s'introduisant dans l'œuvre, il pourra alors faire l'expérience d'un autre endroit[54]. Cet endroit est en l'occurrence celui dans lequel Horn a décidé de mener une grande partie de sa quête identitaire. L'artiste convie donc le spectateur dans sa quête. Elle espère probablement que cette invitation soit bénéfique pour le spectateur lui-même. Ce dernier doit être amené à s'interroger sur sa propre identité.

*Yous in You* revêt donc une dimension tactile. Dans *VATNASAFN / LIBRARY OF WATER* (2007) (Fig. 13 et Fig. 14), une installation *in situ* plus récente, l'intérêt de Horn se tourne vers l'aspect sonore. Cette installation se trouve en Islande. Elle occupe une ancienne chapelle de la ville Stykkishólmur[55]. Horn transforme le bâtiment en une Bibliothèque d'eau. Elle installe à l'intérieur de cette bibliothèque vingt-quatre colonnes de verre transparentes. Celles-ci contiennent des échantillons d'eau issus de différents glaciers islandais. L'espace vide entre les colonnes est parcouru par des voix féminines. Celles-ci retransmettent le discours prononcé le 23 mai 2008 à l'occasion du premier anniversaire de la Bibliothèque. Ce discours se compose de lectures de quatre auteures et d'une chanteuse. Parmi les auteures, on retrouve Hélène Cixous, Rebecca Solnit, Gudrun Eva Minervasdottir et Anne Carson. A ces quatre voix s'ajoute celle de la chanteuse Olöf Arnalds. Baignant entre les colonnes d'eau, les paroles émises par ces cinq femmes paraissent s'amplifier[56].

*LIBRARY OF WATER* semble être l'œuvre la plus appropriée pour parachever ce parcours biographique. Cette œuvre intègre en elle plusieurs préoccupations de l'artiste américaine. Son implantation au sein même des terres de l'Islande permet

---

54 F. BAETCKE, « On *Yous in You* », Kunsthalle Basel, 1999, [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 138-143].

55 Il s'agit d'un bâtiment bâti dans les années 1950 à l'extrémité d'une falaise. Il offre une vue sur l'Océan Arctique. Ce bâtiment a revêtu au cours des années plusieurs fonctions. Avant de devenir une chapelle, il a servi de bibliothèque et a été même investi pendant quelques années en une station météorologique. Voir : A. SEARLE, « Becoming the Weather », *Modern Painters*, mai 2007, p. 66.

56 E. LEBOVICI, « A Roni Horn », dans E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 144-145.

d'abord de confirmer l'attraction qu'éprouve Horn à l'égard de ce pays. Sa rencontre avec l'île nordique a un profond impact sur son identité. Par ses travaux, Horn montre qu'elle en est redevable.

*LIBRARY OF WATER* illustre ensuite des thèmes devenus centraux dans ses réalisations. Le thème principal de cette installation est l'eau[57]. L'eau trouve sa place à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'installation. Contenue dans les colonnes, l'eau est un matériau tenu en captivité à l'intérieur du bâtiment, mais elle s'avère aussi être une composante de l'environnement extérieur car l'ancienne chapelle fait face à l'Océan Arctique.

Horn explore dans ses travaux l'eau sous ses différentes formes. Dans *LIBRARY OF WATER*, elle emploie directement la substance de l'eau, tandis dans d'autres œuvres, comme par exemple dans *Pink Tons* (2008) (Fig. 15), elle se contente d'en imiter la texture à l'aide du verre moulé. Elle se fascine pour cette matière d'une part à cause de son caractère réfléchissant et d'autre part en raison de sa nature instable. L'eau réfléchit et absorbe en elle l'environnement qui l'entoure. Elle se métamorphose de cette manière en une forme de miroir. Ce miroir possède toutefois des propriétés particulières. Le miroir des eaux propose très rarement une image fidèle de la réalité. Il altère les apparences. Les colonnes d'eau de *LIBRARY OF WATER* en sont un parfait exemple. Emprisonnées dans des cylindres de verre, les eaux capturent à leur tour les corps qui circulent autour d'elles. En plus de s'en emparer, elles les déforment. L'eau agit, par conséquent, de la même manière qu'un miroir déformant. L'eau est miroir qui modifie les apparences extérieures. En revanche, Horn semble penser que ce miroir nous livre une meilleure image de notre être intérieur. L'être humain est doté d'une identité instable. L'instabilité de l'identité de l'homme est à un certain degré comparable à la nature instable de l'eau. Outre le fait d'être la substance la plus répandue sur Terre, l'eau est également la substance la plus instable. Présente généralement sous forme liquide, elle peut aussi, grâce à des réactions chimiques, prendre l'état solide ou gazeux. En fonction des particules qui la

[57] L'article de Jeanette Winterson met en évidence l'importance de l'eau dans le travail de Roni Horn. Voir : J. WINTERSON, « Entering the Flow-World. Roni Horn », *Art World,* n°4, février/mars 2009, p. 26-31.

composent, elle prend un aspect plus ou moins trouble ou limpide. Elle est également, tout comme l'identité humaine, facilement manipulable.

Le thème de l'eau est mis étroitement en lien dans *LIBRARY OF WATER* avec celui des conditions météorologiques. Horn interprète le temps météorologique comme une métaphore psychique de l'être humain[58]. L'instabilité du temps interfère avec le tempérament constamment vacillant de l'homme. L'artiste le démontre dans son installation *LIBRARY OF WATER* mais également dans *You Are the Weather* (1993-1996) (Fig. 16 et Fig. 17), une installation réalisée quelques années plus tôt pour le bureau météorologique de Munich[59]. Horn a recours pour ces deux installations au langage. Elle dresse grâce à celui-ci une liste de qualificatifs qui peuvent être employés à la fois pour décrire le temps et les émotions humaines. « Calme », « mauvais », « doux », « torride », « violent » sont quelques-uns des mots inscrits sur le sol en caoutchouc de la Bibliothèque. Emprunts du champ lexical de la météorologie, ils peuvent être aussi utilisés pour parler du caractère chancelant de l'être humain[60].

Les thèmes de l'eau et des conditions météorologiques montrent qu'Horn attache une grande importance à l'environnement naturel. Avec l'entrée dans l'ère de l'industrialisation, une grande partie l'environnement naturel de notre planète a été endommagé ou détruit à cause des activités humaines. Quelques rares terres ont su conserver leur nature presque entièrement intacte. Parmi ces terres figurent celles de l'Islande[61]. On comprend dès lors pourquoi Horn a jeté très tôt son dévolu sur cette île de haute latitude au milieu de l'Océan Atlantique. Elle s'enfuit sur cette île dans un premier temps afin d'échapper à l'hostilité dont est été victime dès son plus jeune âge dans la ville de New York. Ses voyages sur le territoire islandais l'amènent ensuite à faire une rencontre plus profonde avec elle-même. Cette rencontre est facilitée grâce au contact avec un autre. Il s'avère que cet autre est l'environnement même qui compose l'Islande. Elle considère celui-ci comme une forme de miroir. Les paysages

---

58 R. SPENCE, « One And the Same », *The Financial Times*, 30/31 mai 2015, p. 16.

59 C. SCHORR, « Weather Girls. An Interview with Roni Horn », dans *Frieze*, 2 janvier 1997, [https://frieze.com/article/weather-girls], (14/12/2016).

60 E. MEZIL, *op. sit.*, p. 110.

61 R. HORN, « The Nothing That is », dans *Morgunbladid*, 6 septembre 1998, [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 130-131].

et les conditions météorologiques perpétuellement instables de l'île nordique coïncident parfaitement avec l'instabilité de sa propre identité.

Horn prend rapidement conscience que l'instabilité qu'elle associe à son identité est en réalité propre à l'espèce humaine. Chaque être humain est doté d'une identité instable. Horn tente d'en rendre compte en incluant le spectateur dans ses œuvres. Elle veut que ce dernier prenne part à sa quête tout en menant parallèlement une quête qui lui est personnelle. Elle veut ainsi lui ouvrir les yeux sur ce qu'il est et sur ce que nous sommes en général.

Les stratégies mises en place par Horn pour produire un art de l'expérience sont multiples. Elle s'appuie, pendant les premières années de sa carrière, sur les préceptes instaurés par l'art minimal. Elle élabore au moyen de ceux-ci des œuvres qui jouent sur le paramètre de la spatialité. Elle adjoint dans un second temps à son œuvre un travail sur le langage. Outil préconisé par l'art conceptuel, le langage lui permet de façonner des idées avec des mots. Dans *LIBRARY OF WATER*, Horn invite le spectateur à plonger physiquement et mentalement dans son installation en établissant un dialogue entre le langage et l'espace architectural.

Grâce à la renommée qu'elle a acquise depuis les années 1980, Horn partage sa quête à un public qui est de plus en plus important. L'artiste participe très tôt à différentes expositions. Celles-ci ont lieu dans les principaux musées et galeries aux Etats-Unis et en Europe[62]. Sa première exposition en solo se déroule au Kunstraum de Munich en 1978[63]. Il s'agit d'une exposition centrée sur sa production sculpturale. A partir des années 1990, les institutions désireuses d'accueillir ses œuvres se multiplient. Les principales institutions, qui l'ont représentée à travers des expositions individuelles, sont entre autres le Museum of Contemporary Art à Los Angeles en 1990, le Kunstmuseum à Wintenhour en Suisse en 1993, le Kunsthalle à Basel, le Kestnergeselschaft à Hanovre en 1995, le Dia Center for the Arts à New York en

[62] La rencontre avec l'artiste américain Robert Ryman à l'université de Yale permet à Horn de rentrer en contact avec un curateur allemand. Celui-ci va favoriser la promotion et le meilleur suivi de son œuvre en Europe. Voir : J. L. BELCOVE, « Roni Horn », *W Magazine*, 1 novembre 2009, [https://www.wmagazine.com/story/roni-horn] (23/05/2017).

[63] HAUSER & WIRTH, « Roni Horn » dans *Hauser & Wirth*, 2017, [https://www.hauserwirth.com/artists/14/roni-horn] (23/05/2017).

2001, le Centre Georges Pompidou à Paris en 2003 ou le Art Institue de Chicago en 2004[64]. Le Musée d'Art Moderne de Paris accueille, de novembre 1999 à janvier 2000, la première exposition et rétrospective sur l'artiste américaine[65].

*Roni Horn aka Roni Horn* est considérée, jusqu'à ce jour, comme l'exposition internationale la plus importante sur Roni Horn[66]. L'exposition est organisée, en 2009, par le Tate Modern à Londres en association avec le Whitney Museum of American Art à New York. Les curateurs responsables sont Donna De Salvo, chef curatrice et directrice députée pour les programmes du Whitney Museum of American Art, Carter E. Foster, curateur des dessins aussi Whitney Museum, et Mark Godfrey, curateur au Tate Modern[67]. L'exposition est présentée dans ces deux institutions muséales, du 25 février au 25 mai 2009 au Tate Modern et du 6 novembre 2009 au 24 janvier 2010 au Whitney Museum of Contemporary Art, mais est également accueillie à la Collection Lambert[68] à Avignon du 21 juin et 4 octobre 2009 et à The Institute of Contemporary Art à Boston du 19 février au 9 mai 2010. L'exposition monographique offre un regard rétrospectif sur l'ensemble du travail de l'artiste new-yorkaise. Elle couvre ainsi plus de trente années de carrière[69]. Le corpus présenté est, par conséquent, très hétérogène.

En plus de sa participation à ces diverses expositions individuelles, elle prend aussi part à des expositions de groupe comme par exemple à la Biennale de Whitney en 1991 et 2004, à la Documenta IX à Cassel, à la Biennale de Venise en 1997 et 2003, à la Biennale de Sydney en 1998, ou encore aux expositions *Moving Picture* au Solomon R. Guggenheim Museum de New York en 2008 et *True North* au Deutsche Guggenheim à Berlin en 2008. Cette reconnaissance internationale lui a aussi valu

---

64 GUGGENHEIM, « Roni Horn », dans *Guggenheim*, 2017, [https://www.guggenheim.org/artwork/artist/roni-horn] (14/12/2016).

65 Voir catalogue d'exposition : M.-L. BERNADAC et N. SPECTOR, *Events of Relation. Roni Horn*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 novembre 1999 – 23 janvier 2000, Paris : Paris Musées, 1999.

66 E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 12.

67 WHITNEY MUSEUM OF AMERCIAN ART, « Roni Horn aka Roni Horn », dans *Whitney Museum of American Art*, 2017, [http://whitney.org/Exhibitions/RoniHorn] (03/06/2017).

68 Voir catalogue d'exposition : E. MEZIL (dir.), *op. cit.*

69 K. JAMIE, « The Weather Woman » dans *The Guardian*, 14 mars 2009 [https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/14/roni-horn-tate-modern-exhibition], (12/12/2016).

l'obtention de différents prix. Elle reçoit, notamment, une subvention de Ford Foundation en 1978, des bourses de la National Endowment for the Art en 1984, 1986 et 1990, et un prix de John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 1990[70].

70 GUGGENHEIM, « Roni Horn » dans *Guggenheim*, 2017, [https://www.guggenheim.org/artwork/artist/roni-horn] (14/12/2016).

# 2. QUESTIONNEMENT SUR LA DIFFÉRENCE SEXUELLE : INSCRIPTION DANS LE FÉMINISME ET LA THÉORIE DE GENRE

Il paraîtrait peu adéquat d'étudier l'œuvre de Roni Horn sans avoir une bonne compréhension du contexte dans lequel elle s'inscrit. Dans le premier chapitre, nous nous sommes focalisés sur son parcours personnel ainsi que sur les principales étapes qui ponctuent son œuvre. Ce chapitre nous a révélé l'étendue de sa quête identitaire. Nous avons ainsi découvert que son androgynie en était l'un des principaux moteurs. Depuis son très jeune âge, Horn refuse qu'on l'associe à un genre. Elle préfère adosser une double identité sexuelle. S'appuyant, entre autres, sur le caractère androgyne de son prénom Roni, elle se revendique à la fois homme et femme.

Horn semble donc manifester un intérêt particulier pour la problématique de la « différence sexuelle ». Cet intérêt est partagé avec série d'artistes contemporains. Majoritairement de sexe féminin, ces artistes s'insèrent, explicitement ou implicitement, dans la mouvance féministe. Horn refuse l'étiquette d'artiste féministe. Toutefois, on remarque que son œuvre présente plusieurs points d'accroche avec le mouvement. Ses travaux abordent des thématiques analogues à celles développées, à partir des années 1970, dans les écrits de Laura Mulvey, Luce Irigaray, ou encore Hélène Cixous. Ces différentes auteures figurent parmi les principales protagonistes de la « théorie du genre ».

## 2. 1. L'art féministe : contexte général

La naissance du « féminisme[71] » est liée à une prise de conscience au sein de notre société. Le constat est que notre société repose, jusqu'à l'aube du XXI$^{e}$ siècle, sur un système patriarcal. Notre société est essentiellement dominée par des hommes. La domination masculine est attestée dans les différents domaines. On l'observe autant dans les sphères politique, économique que culturelle. Donnant le primat à la

[71] « Féminisme » est une notion large et ambivalente. En réalité, il n'existe pas un féminisme mais des féminismes.

figure masculine, ce système n'est aucunement favorable aux femmes. Elles se voient attribuer, à cause de leur sexe, un statut inférieur. Cette infériorité les empêche d'être reconnues et de briller dans la société. La conviction première du féminisme est, comme le stipule Peggy Phelan dans son essai pour l'ouvrage *Art et féminisme*, « *que la différence de sexe a été et continu d'être une catégorie fondamentale dans* [notre société][72]. »

Les premières manifestations d'une relation entre « féminisme et art » datent de la fin du XIX[e] siècle[73]. Toutefois, il faut attendre la fin des années 1960 et le début des années 1970 pour qu'un art féministe voie véritablement le jour. Son émergence interfère avec le contexte sociopolitique de l'époque. Les années 1960 sont marquées par le réveil collectif des femmes. Stimulé aux Etats-Unis, par le Mouvement pour les droits civiques et par l'opposition à la guerre du Vietnam, et en Europe, par les révoltes étudiantes[74], ce réveil donne lieu au Mouvement de Libération des femmes. Militant en groupe, les femmes revendiquent un droit à la liberté et à l'égalité[75]. Elles ne désirent plus être opprimées par une société, régie par des figures masculines, qui les discrimine. Elles cherchent, au contraire, à être maître de leur corps et des choix qu'elles opèrent dans leur vie[76].

Le combat mené par les artistes féministes prend directement appui sur Mouvement de Libération des femmes. Toutefois, la teneur de leur propos est dirigée plus spécifiquement vers le monde de l'art. La sphère de l'art est, de la même manière que le monde en général, imprégnée et obstruée par un sexisme. L'objectif premier de l'art féministe est, par conséquent, d'imputer cette misogynie dominatrice. Il faut rétablir une égalité entre les sexes tout en affirmant une spécificité propre au sexe féminin.

---

[72] P. PHELAN, « Essai », dans H. RECKITT, *Art et féminisme*, Paris : Phaidon, 2005, p. 18.

[73] Fondée en 1881 par la sculptrice Hélène Bertaux, l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS) figure en France comme l'un des premiers groupes d'artistes femmes. Ce groupe s'est constitué afin de faire la promotion d'un art féminin. Voir : F. DUMONT et S. SOFIO, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, février 2007, n°43, p. 19-20.

[74] E. ZABUNYAN, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, février 2007, n° 43, p. 174.

[75] Le Mouvement de Libération des femmes est, dans une certaine mesure, comparable à la révolution socialiste. Shumatith Firestone, dans son ouvrage *Dialectic of Sex*, établit un parallèle entre la lutte du prolétariat et la lutte des femmes. Ces deux révolutions voient le jour à cause d'un problème d'inégalité au sein de la société.

[76] P. PHELAN, *op. cit,*, p. 20.

Bien qu'il soit animé par cet objectif premier, l'art féministe s'exprime sous des formes différentes dans chaque pays. Comme le spécule Griselda Pollock dans son ouvrage *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*[77], l'étude de l'histoire de l'art féministe exige qu'on prenne en compte sa diversité géographique. Le milieu géographique, avec les facteurs sociopolitiques qui y sont reliés, a des répercussions sur la manière que l'art évolue.

Dans l'introduction de l'ouvrage *Féminisme, art et histoire de l'art*, Yves Michaud résume en quelques lignes les différentes variantes de l'art féministe :

« *Aux États-Unis, le féminisme donna naissance à un travail, dans un premier temps, essentiellement pratique et pragmatique d'historiographie, qui s'adossait à un militantisme effectif, à la fois universitaire et politique, héritier de la tradition américaine de l'activisme social. En Angleterre, une autre tradition ancienne, celle de l'histoire sociale de l'art, unie à l'influence de la psychanalyse et du féminisme français donna naissance à des approches plus théoriques. En Allemagne, les formes d'action collective au sein de la communauté féministe prévalurent sur les réflexions théologiques et débouchèrent sur une production artistique et une activité politique. En France, contrée éminemment théorique et abstraire, on en resta pour l'essentiel à des questionnements sans réelle application concrète, qui à la fin des années 1970 commencèrent à alimenter l'ensemble des réflexion anglo-saxonnes*[78]. »

Ce résumé rend compte de la complexité et de l'étendue de l'art féministe. Malgré ce déploiement sous de multiples formes, il est toutefois possible d'identifier des phases clés au sein du mouvement. On compte actuellement trois grandes périodes. Chacune de ces périodes est alimentée par des discours théoriques qui contribuent à orienter la démarche des artistes. Nous allons tenter, dans les prochains paragraphes, de retracer l'histoire de l'art féministe sur base de ces trois grandes phases.

---

77 G. POLLOCK, *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*, New York et Londres : Routledge, 1996.

78 Y. MICHAUD, « Introduction », dans M. TUCKER (e. a.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994 (Espaces de l'art), p. 10-11.

L'essai de Linda Nochlin « Why Have The Been No Great Women Artists ?[79] », publié en janvier 1971 dans *Artnews*, ouvre la voie de l'approche féministe dans le monde de l'art. Nochlin porte à travers cet essai un regard critique sur l'histoire de l'art traditionnelle. Placée sous la domination de l'homme blanc occidental, la vision proposée jusqu'alors par cette discipline est extrêmement biaisée. Elle occulte des pans importants de l'histoire à cause de nombreux préjugés. Ceux-ci sont entre autres sexuels. Le monde de l'art, étroitement relié à la sphère politique, a instauré un système sous-tendu par des inégalités économiques et éthiques. Ce système se révèle, depuis la création des premiers cadres institutionnels, défavorable aux individus de sexe féminin. Mettant à mal cette vision erronée de l'histoire de l'art, Nochlin, suivie par d'autres critiques et historiennes féministes comme Griselda Pollock[80] ou encore Lucy Lippard[81], propose un renversement de perspective ainsi qu'une extension du champ de l'histoire de l'art. Ces auteures théoriciennes remettent d'une part en cause les canons de l'histoire de l'art masculine, et d'autre part, contribuent à la réhabilitation d'artistes femmes qui, pendant longtemps, ont été négligées ou écartées par les institutions artistiques[82].

Le discours mis en place par Nochlin marque une première période dans l'art féministe qu'on peut qualifier de « renversement féministe[83] ». Caractéristique principalement du féminisme anglo-saxon, cette première phase domine jusqu'au milieu des années 1970. La période qui suit met en place une approche plus déconstructiviste. Alimenté par les apports de la psychanalyse, et en particulier de Lacan, le discours élaboré lors de cette seconde phase se centre sur la notion de « *gaze* ». Le terme anglais « *gaze* » peut se traduire en français par le mot « regard ». L'intérêt se porte sur le regard masculin et la manière dont celui-ci constitue un facteur de structuration de l'espace.

---

79 L. NOCHLIN, « Why Have The Been No Great Women Artists ? », dans *Artnews*, 69, n°9, janvier 1971, p. 22-39, 67-71.

80 R. PARKER et G. POLLOCK, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Londres : Routledge and Kegan, 1981.

81 L. LIPPARD, *From the Center : Feminist Essays on Women's Art*, New York : Duton, 1976.

82 Y. MICHAUD, *op. cit.*

83 *Ibid*, p. 11.

L'article de Laura Mulvey « Visual Pleasure and Narrative Cinema[84] », publié en 1975 dans la revue *Screen* apparaît comme l'un des écrits les plus importants de cette seconde période. Mulvey cherche à détruire la structure phallocentrique qui contraint la femme à être l'objet passif du regard masculin. Les arguments exposés par Mulvey sont tirés des analyses qu'elle réalise du cinéma hollywoodien. Le cinéma hollywoodien lui permet de s'intéresser à la fois au regard du spectateur mâle et à celui des personnages masculins sur le sujet féminin. Elle constate que dans les deux cas la femme se substitue en un objet sexuel, c'est-à-dire en un objet sur lequel l'individu de sexe masculin projette ses fantasmes. En tant que spectateur, l'homme est dans une position de voyeur. Il éprouve du plaisir à regarder les scènes qui se déroulent sur l'écran. Ce plaisir scopophilique est lié à un certain narcissisme. Le spectateur éprouve du plaisir par le fait qu'il s'identifie lui-même dans les rôles endossés par les personnages masculins. Cette structure phallocentrique imprègne en réalité l'ensemble de la production artistique. Elle dicte l'agencement de l'espace, les modes de représentation, impose des positionnements et promulgue des stéréotypes. Le comportement de la femme est toujours très codifié dans les tableaux. Il est le reflet d'une société dominée et instrumentalisée par l'homme.

Cet intérêt pour la notion de « *gaze* » aboutit à l'élaboration de théories anti-essentialistes dont le but est de remettre en cause la construction de la différence sexuelle. Parmi les auteurs qui contribuent à alimenter ces théories, on retrouve entre autres les écrivaines et philosophes françaises Hélène Cixous, Luce Irigaray, et Annie Leclerc, mais également l'écrivaine allemande Christa Wolf. Ces dernières initient une écriture féminine. Cette seconde période s'accompagne en plus de réflexions plus générales sur des notions comme celles de la mort de l'auteur, de la nature trompeuse des œuvres d'art par rapport à leur signification univoque, ou encore de la fin absolue de l'art[85].

La troisième période débute à partir des années 1980. Influencé par le Postmodernisme[86], l'art féministe généralise l'approche déconstructiviste mise en

---

84 L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, 1975, p. 6-18.

85 Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 12.

86 C. OWENS, « The Discourse of the Others – Feminism and Postmodernism », dans H. FOSTER (éd.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Washington : Bay Press, 1983, p. 57-82.

place lors de la seconde période. Parallèlement, on observe un intérêt croissant orienté vers les minorités[87]. Cette ouverture vers les minorités est encouragée par des auteurs néo-marxistes comme par exemple Frederic Jameson. Dans son ouvrage *The Polical Unconscious*, publié en 1981, il proclame : « *Nous devons procéder à une nouvelle écoute des voix d'opposition des groupes noirs et des cultures ethniques, de la littérature féminine ou homosexuelle, de l'art populaire ou naïf marginalisé et des productions similaire*[88]. »

Une diversification s'opère donc au sein du mouvement féministe. L'art féministe s'allie, au cours des années, à des combats de plus en plus diversifiés. Le terme « femme » devient au fil des années, comme le précise Yves Michaud, un « *marqueur de la Différence et de la Minorité*[89] ».

## 2. 2. Inscription dans la théorie de genre

Horn refuse d'être associée au féminisme. Pourtant, son travail nous démontre qu'elle partage des préoccupations communes avec ce mouvement. En choisissant d'endosser une identité androgyne, l'artiste américaine tente de réinstaurer un équilibre entre les deux genres. Ceux-ci ne doivent pas s'opposer mais plutôt se fondre l'un dans l'autre. Pour que cet équilibre puisse exister, il faut dans un premier temps prendre conscience de l'inégalité entre les deux genres, c'est-à-dire, prendre conscience de la domination de l'homme sur la femme. Pour mettre une fin à ce phallocentrisme, il faut, dans un second temps, revendiquer une spécificité du genre féminin.

### 2.2.1. La différence sexuelle : influence de la psychanalyse

La domination de l'homme sur la femme tire en partie son origine de leur différence sexuelle. Cette différence sexuelle a été mise en évidence dans le domaine

87 P. PHELAN, *op. cit,*, p. 23-25.
88 F. JAMESON, *The Political Unconscious*, New York : Cornell University Press, 1981, p. 84.
89 Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 22.

de la psychanalyse. Elle a été interrogée notamment par Sigmund Freud et Jacques Lacan dans le cadre de leurs études sur l'inconscient. Les deux psychanalystes situent cette différence dans le sexe féminin. En introduisant en elle une différence, la femme se voit, par conséquent, attribuer un statut inférieur à celui de l'homme.

Freud et Lacan emploient des termes quelque peu différents pour expliquer cette différence sexuelle. Freud considère qu'au niveau de l'inconscient, il n'existe qu'un représentant de la sexualité. Il s'agit du pénis. L'objet-pénis a introduit une division au sein de l'espèce humaine. Il y a d'un part les individus qui le possèdent et souhaitent le garder, et d'autre part, ceux qui en sont privés mais qui désirent l'acquérir. Le pénis est donc un organe qui fait l'objet d'une grande convoitise. Freud relie cette convoitise au fait qu'il est l'instrument qui procure la jouissance. Le psychanalyste autrichien met donc en avant le « primat du phallus[90] ».

Lacan livre une explication qui est d'un ordre plus symbolique. Selon lui, le phallus n'appartient à personne. Seul Dieu le posséderait. Il l'envisage, par conséquent, non pas comme un objet mais comme une fonction. Il parle de « fonction phallique ». Lacan souligne que cette fonction constitue la cause principale de la différence sexuelle. L'homme veut avoir le phallus, tandis que la femme veut l'être. Étant donné qu'elle veut l'être mais qu'elle ne le peut pas, la femme se retrouve emprisonnée dans une forme de castration[91].

L'influence de Freud et de Lacan dans le mouvement féministe est incontestable. Ils contribuent à ouvrir les yeux sur la structure phallocentrique qui domine notre société. Selon eux, « *la femme représente dans la culture patriarcale le signifiant pour l'autre masculin, liée par un ordre symbolique dans lequel l'homme peut donner vie à ses fantasmes et à ses obsessions par le biais du pouvoir du langage, en les imposant à l'image silencieuse de la femme toujours liée à son statut de porteuse du sens, et non de faiseuse de sens*[92]. »

---

[90] D. LEVY, « Lacan, le féminisme et la différence des sexes », *Cités*, 2003-4, n°16, p. 82.
[91] *Ibid.*, p. 82-83.
[92] P. PHELAN, *op. cit,*, p. 39.

### 2.2.2. Une réappropriation de la domination masculine

Prenant appui sur les apports de la psychanalyse, les théories du regard, forgées pendant la seconde période de l'art féministe, examinent la manière avec laquelle le phallocentrisme imprègne et codifie le monde de l'art. Ce phallocentrisme confère à l'homme une supériorité. Grâce à sa suprématie, l'homme exerce une emprise sur le corps de la femme. Il la manipule, dicte ses actes et façonne son apparence. Il la transforme de cette manière en un véritable objet. L'objet-femme revêt cependant des connotations spécifiques. La femme est loin d'être un objet quelconque. Elle apparaît comme un objet sexuel sur lequel l'espèce mâle projette ses fantasmes. Cette érotisation de la femme est liée au plaisir scopophilique de l'homme. L'homme éprouve du plaisir à contempler le corps féminin.

La transformation de la femme en objet sexuel se manifeste, comme le démontre Laura Mulvey, singulièrement dans le cinéma hollywoodien. La femme y est perçue comme un objet sexuel à la fois par les personnages masculins et par les spectateurs mâles qui occupent la salle de projection. Par sa série photographique *Untitled Film Stills* (1977-1980) (Fig.18 et Fig.19), Cindy Sherman rend compte de la manière dont le regard masculin se réapproprie et reconstruit l'identité féminine. Photographe et modèle, Sherman parodie dans ses photographies les rôles incarnés par les femmes dans le cinéma hollywoodien des années 1950 et 1960. Les rôles endossés sont très divers, ils vont de la femme fatale à la femme ménagère solitaire. Par cette série, Sherman souligne l'importance du cadre. Le cadre de l'image donne une continuité au regard masculin. Il participe à la construction des stéréotypes sur la femme[93].

Horn semble également, avec son installation photographique *You Are the Weather* (1994-1995) (Fig. 20 – Fig. 25), porter une attention particulière à la notion de « *gaze* ». L'installation se compose de cent portraits en plan très rapproché du visage d'une jeune Islandaise. Cette dernière se prénomme Margrét Haraldsdóttir. Horn a photographié la jeune femme, pendant une période de six semaines, dans

[93] M. SCHOR, *Wet : On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham : Duke University Press, 1999, p. 110.

différentes sources d'eau chaude d'Islande. Les photographies nous la présentent lorsqu'elle émerge de l'eau. Mouillée et nue, la jeune femme paraît à la fois séduisante et vulnérable.

Arrangés en séquences de six à huit clichés, les portraits sont disposés sous forme d'une frise qui délimite le pourtour d'une pièce. Située à la hauteur des yeux, cette frise se métamorphose en une ligne d'horizon. Siégeant au centre de la salle, le spectateur semble se faire dominer par la série de visages qui lui font face. En réalité, il se voit administrer par cette position centrale un poste de voyeur. Le visiteur choisit d'aller au centre la pièce non pas pour se faire dominer, mais pour se soumettre à un exercice de contemplation.

Thierry de Duve, théoricien belge du Modernisme, relate, dans son essai « Focus : *You are the Weather* », l'expérience qu'il a faite de l'installation. Le théoricien exprime directement dans son essai son attraction pour la jeune femme :

« *Quand j'ai découvert la première fois l'installation* You Are the Weather*, je suis directement tombé amoureux d'elle. [...] Serait-ce possible que je tombe amoureux de la femme dans les images [...] ? Les critiques ne sont pas supposés tomber amoureux avec les figures dans les images pas plus que les artistes avec leur modèle, bien qu'il s'agisse de deux choses qui peuvent se produire*[94]. »

De Duve explique ensuite la raison de son attirance pour le sujet féminin. Selon lui, son attirance résulte en majeure partie la forme du travail :

« *Avant de la voir elle partout, j'ai vu la frise, la répétition, les séries, les intervalles entre les séries, j'ai vu la forme. Ou l'ai-je vu ? [...] Tout ce que je me souviens c'est que l'exultation que j'ai ressentie était liée à la certitude que la forme du travail était son contenu*[95]. »

---

[94] T. DE DUVE, « Focus : *You are the Weather* », dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 78.
[95] *Ibid*.

Horn crée un dispositif dans lequel elle met en scène un « horizon masculin[96] ». Afin de fabriquer cet « horizon masculin », l'artiste américaine recourt aux principes de la série et de la répétition. L' « acte de répétition » permet d'affirmer la dominance de l'homme sur l'identité féminine. Répétant le portrait de Margrét en plusieurs séries d'images, l'installation *You Are the Weather* consolide la vision traditionnelle de l'homme sur le corps féminin. L'homme est le sujet désirant, tandis que la femme est l'objet désiré que ce dernier souhaite posséder[97].

Outre le fait de mettre en évidence la domination du regard masculin, le principe de la répétition devient aussi un outil pour analyser l'acte de voir. Horn emploie donc le principe de la répétition non seulement pour reproduire cet acte, mais également pour le déconstruire et rendre compte de son processus. Horn parvient, dans la façon utilisée pour déconstruire cet acte, à franchir une étape supplémentaire par rapport au travail de Sherman. Dans sa série *Untitled Film Stills*, Sherman use des stratégies de la parodie et de la subversion afin d'initier une première phase de déconstruction. Ces stratégies ne s'avèrent toutefois pas suffisantes lorsqu'on veut produire une déconstruction complète[98]. Les scènes parodiées par Sherman sont figées et isolées. Elles n'offrent, par conséquent, que trop peu d'informations pour comprendre le fonctionnement de la perception. Alors que les images de la série de Sherman peuvent être analysées séparément, les images de l'installation de Horn exigent en revanche d'être étudiées impérativement ensemble. Horn élabore un ensemble cohérent dont le but est de dévoiler les mécanismes de la perception. Au lieu de simplement représenter une identité ou un stéréotype comme le propose Sherman, Horn s'intéresse donc davantage au processus qui contribue à construire de telles identités[99].

---

[96] Selon Judith Butler, la perception n'est pas un processus purement subjectif. Elle est étroitement liée au contexte sociopolitique. Grâce à sa suprématie, l'homme est parvenu à imposer et légitimer. L' « horizon masculin » correspond de ce fait à celui qui modélise notre société. Voir : J. BUTLER, « Endangered/Endangering : Schematic Racism and White Paranoia », dans R. GOODING-WILLIAMD (éd.), *Reading Rodney King : Reading Urban Uprising*, Londres et New-York : Routledge, 1993, p. 20.

[97] B. GARRIE, *(Dis)Orientation. Identity, Landscape an d Embodiment in the Work of Roni Horn*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Canterbury, Faculté de philosophie, arts et lettres (M. Thomas et J. Diamond, directeurs), 2012, p. 103-104.

[98] L. HUTCHEON, *The Politics of Modernism*, New York : Routledge, 1989, p. 168.

[99] B. GARRIE, *op. sit.*, p. 106.

Une dernière question mérite d'être soulevée à l'égard de l'installation de Horn. A qui s'adresse le regard de Margrét ? Selon de Duve, le regard de la jeune Islandaise ne s'adresse pas à un spectateur mâle, mais il s'adresse directement à Horn. Margrét dévisage la photographe à travers la lentille de son appareil photo et semble lui demander « Que veux-tu de moi ?[100] ». Le fait que Margrét pose son regard sur Horn et non sur un individu de sexe masculin introduit un changement de perspective au sein de l'œuvre. Malgré son statut d'artiste femme, Horn montre qu'elle est capable de s'approprier et de déjouer la domination masculine. Cette appropriation est une stratégie qui lui permet révéler la prédominance du regard masculin tout en faisant une critique.

Horn prend rapidement conscience du phallocentrisme qui règne dans notre société et encore plus de son impact sur la sphère artistique. Le phallocentrisme cadenasse le monde de l'art jusqu'au milieu du XX$^{e}$ siècle. Le Minimalisme est probablement l'un des derniers courants artistiques à avoir été soumis à cette misogynie. Bien qu'il ouvre une brèche dans le Postmodernisme en rétablissant une connexion entre l'art et la société, l'art minimal ne parvient pas à se libérer de la tutelle masculine. Ce mouvement se structure majoritairement autour d'artistes-hommes. Ceux-ci en dictent les règles.

Horn tisse très tôt des affinités avec l'art minimal mais démontre aussi rapidement qu'elle sait se soustraire de sa domination masculine. Elle s'approprie les stratégies de l'art minimal et les déjoue pour faire une critique du mouvement. Cette critique est par exemple mise en scène dans *Asphere* (1986-2001) (Fig. 26), une œuvre que nous analyserons plus minutieusement dans le troisième chapitre. Sculpture en acier inoxydable, *Asphere* ressemble, à première vue, à une production de l'art minimal. « C'est une sphère », dirait-on lorsqu'on aperçoit la pièce de loin. Toutefois, en observant plus attentivement l'objet, on peut remarquer que celui-ci possède une légère déformation. Il ne s'agit donc pas d'une sphère. L'introduction d'une difformité permet à Horn de décrier très subtilement le Minimalisme,

[100] T. DE DUVE, *op. sit.*, p. 78.

mouvement dominé essentiellement par des artistes masculins, et l'importance accordée par ces derniers aux formes sculpturales pures et autonomes[101].

Horn prouve, à travers son œuvre, qu'il est possible de contrer la domination masculine. Pour y parvenir, l'artiste américaine propose de se réapproprier cette domination. Elle se l'approprie, d'une part, pour en dévoiler les mécanismes, et d'autre part, pour la contrecarrer. En mettant à mal cette structure phallocentrique, Horn s'inscrit implicitement dans le sillage du mouvement féministe.

### 2.2.3. La promotion de la parole féminine

Pour qu'une égalité puisse exister entre les deux genres, il est également impératif que la femme se forge sa propre identité. Elle doit se libérer du statut de « femme-objet » octroyé par l'homme. Simone de Beauvoir, figure proue du mouvement féministe, considère dans son ouvrage le *Deuxième Sexe* (1949) que l'identité de « femme » n'est pas quelque chose que l'on obtient dès la naissance, mais qu'il s'agit de quelque chose que l'on peut acquérir à travers le temps par le biais de nos actes. La philosophe et écrivaine française proclame : « *On ne naît pas femme, mais on le devient*[102]. »

L'ouvrage de Simone de Beauvoir devient rapidement l'un des principaux *bestsellers* du mouvement féministe. Par ses paroles, de Beauvoir encourage les femmes à se regrouper et à travailler ensemble. Par leur collaboration, elles parviendront à vaincre le système patriarcal qui les discrimine. Elles deviendront alors, comme le précise Phelan, maîtresses de « *leurs vies, de leurs inspirations et de leurs rêves*[103] ». Influencées par des personnalités comme de Beauvoir, les femmes deviennent des militantes et choisissent de se réunir en des collectifs. Les collectifs de femmes se manifestent essentiellement aux Etats-Unis. En 1977, on assiste à la fondation de la National Organisation of Women. Cet organisme donne une légitimité politique et symbolique au Mouvement de Libération des femmes. Sur la scène de

[101] Horn s'inscrit de cette manière dans la critique que Rosalind Krauss entreprend du Minimalisme. Voir : R. KRAUSS, *op.cit*.
[102] S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, 1949.
[103] P. PHELAN, *op. cit.*, p. 20.

l'art, des coopératives artistiques de femmes voient le jour dès le début des années 1970. Le Feminist Art Program est créé en 1971 et le programme Artists in Residence est fondé l'année suivante. Des figures majeures de l'art féministe, comme Miriam Schapiro et Judy Chicago, sont à la tête de ces programmes[104].

Par son essai, de Beauvoir met également en évidence l'importance l'écriture. L'écriture peut être utilisée comme une arme dans cette révolte féministe. Les femmes doivent s'en servir afin de revendiquer leurs droits d'égalité et de liberté. L'écriture va donc progressivement occuper une place de plus en plus importante au sein du féminisme. Au cours des années 1970, plusieurs auteures, majoritairement françaises, s'engagent même dans une promotion d'une « écriture féminine ». Parmi ces auteures, nous pouvons citer Annie Leclerc, Hélène Cixous, Xavière Gauthier, ou encore Luce Irigaray.

L'instauration d'une écriture féminine dans le champ littéraire répond à une urgence première. Cette urgence est formulée par Annie Leclerc dans son ouvrage *Parole de femme.* Selon Leclerc, toute femme « *qui veut tenir un discours qui lui soit propre ne peut se dérober à cette urgence extraordinaire : inventer la femme*[105]. » L'écriture féminine doit permettre à la femme d'affirmer son identité et donc de se dévêtir de celle qui lui a été conférée par l'homme. Elle ne doit plus être considérée comme un objet. Elle est un être animé à qui on a donné une voix. Cette voix est un instrument qu'elle doit utiliser pour exprimer sa différence sexuée. La « parole femme » constitue, par conséquent, une voie d'accès pour s'affranchir de la domination masculine.

Le corps de la femme a des désirs, des besoins et des propriétés qui diffèrent de celui de l'homme. Il paraît donc important que ceux-ci soient traduits dans un langage adéquat, propre à la femme. Il faut initier un « style littéraire féminin ». Il devient impératif que l'individu de sexe féminin puisse extérioriser les pulsions et les

[104] *Ibid.*, p. 21-22.
[105] A. LECLERC, *Parole de femme*, Paris : Grasset, 1974, p. 7-8.

souffrances qui frappent son corps. La femme doit pouvoir parler sans peine de ses jouissances sexuelles, de ses menstruations, de ses grossesses et accouchements[106].

Pour qu'une écriture féminine puisse exister, cela exige également une appropriation du langage par la femme. Les femmes se sont battues au début de la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle afin d'obtenir une plus grande égalité entre les deux genres. Bien qu'aujourd'hui, cette égalité s'affirme de plus en plus dans notre société, on constate qu'au niveau du langage, le genre masculin l'emporte toujours sur le féminin[107]. Cette primauté du genre masculin s'atteste même à travers la neutralité. « On », qui est un des pronoms les plus neutres, donnera toujours le primat à l'homme plutôt qu'à la femme. L'objectif de « l'écriture femme » est de contrer le phallocentrisme qui prédomine dans le langage. Le langage est régi par un système inégalitaire qui ne rend pas compte des spécificités de la femme. Dictée par des auteures de sexe féminin, l'écriture femme est un moyen d'expression à travers lequel elles peuvent revendiquer leur véritable identité[108]. Elles sont des êtres à part entière. Il est donc dans leur devoir de devenir les maîtresses de leur corps et de leurs paroles.

Horn accorde une grande importance à la parole féminine dans son travail. Elle l'intègre soit en faisant appel à ses écrits personnels soit en convoquant les voix d'autres femmes. Les œuvres de Horn sont ainsi parcourues par plusieurs voix féminines. Une des premières voix à avoir été sollicitée est celle de Emily Dickinson. Horn se réapproprie, à partir des années 1990, les vers de la poétesse pour en faire des ensembles sculpturaux. La voix de Emily Dickinson est très vite rejointe par celle d'autres femmes. Horn s'inspire dans sa série sculpturale *Her Eyes* (1999-2005) des écrits de l'écrivaine américaine Flannery O'Connor. Son installation *Rings of Lispector (Agua Viva)* (2004) se compose de mots et de phrases extraits du roman *Agua Viva* de l'auteur brésilienne Clarice Lispector[109]. Un autre exemple intéressant,

---

[106] D. NAUDIER, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, n° 44, avril 2001, p. 62.

[107] Selon Martin Heidegger, « *l'homme se comporte comme s'il était le créateur et le maître du langage, alors que c'est celui-ci au contraire qui est er demeure son souverain.* » Voir : M. HEIDEGGER, « L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, trad. de l'allemand par A. Préau, Paris : Gallimard, 1958, p. 224-245.

[108] Il faut, à travers l'écriture, révéler l' « *être femme* » authentique et « *tuer la fausse femme qui empêche la vivante de respirer* ». Voir : H. CIXOUS, *Dedans*, Paris : Grasset, 1945, p. 43.

[109] M. MICUCCI, « Roni Horn et ses doubles littéraires », dans *Aware Women Artists*, 31 juin 2016, [https://awarewomenartists.com/magazine/roni-horn-doubles-litteraires/], (01/05/2017).

que nous avons déjà cité, est celui de *Library Water*. Horn introduit dans son installation les voix de cinq femmes. Ces voix retransmettent le discours qui a été prononcé à l'occasion du premier anniversaire de la Bibliothèque d'eau. On retrouve parmi ces femmes quatre auteures, Hélène Cixous, Rebecca Solnit, Gudrun Eva Minervasdottir et Anne Carson. A ces quatre voix s'ajoute celle de la chanteuse islandaise Olöf Arnalds.

Horn montre dans son travail qu'il est possible d'établir un dialogue entre les deux genres. La forme de ses œuvres incarne l'instance masculine, tandis que la voix qui les anime représente l'entité féminine. En soumettant l'enveloppe masculine à une autorité féminine, l'artiste américaine désire mettre un terme à la dichotomie qui règne au sein de l'espèce humaine. La « parole de la femme » ouvre une brèche dans notre système. Elle interroge la différence sexuelle et remet ainsi en cause la domination masculine. Bien que chaque genre possède ses propres spécificités, les êtres humains restent tous profondément égaux entre eux.

# 3. « AUTOHETEROPORTRAIT »

La question du genre, abordée dans le chapitre précédent, constitue un point de départ dans la réflexion qu'Horn mène sur son identité. Toutefois, il paraîtrait beaucoup trop réducteur de cantonner sa quête identitaire uniquement à cette problématique. Horn élabore un questionnement bien plus complexe. Celui-ci interroge, d'une part, la relation qu'elle entretient avec elle-même, et d'autre part, la relation qu'elle entretient avec l'autre, c'est-à-dire avec le monde qui l'entoure. Etant donné que ces relations évoluent au cours du temps, l'identité ne peut être aucunement stable. L'identité est un processus qui est perpétuellement en cours de construction.

Dans le premier chapitre, nous avons pris connaissance de l'ampleur de sa quête. Alimentée par son œuvre, cette quête s'avère sans limites. Afin de cerner la nature de son identité, l'artiste mobilise la multitude de formes qui s'offrent à elle. Cela aboutit à la création d'un corpus extrêmement diversifié. Ce corpus n'est pourtant pas aussi hétérogène qu'il ne le laisse paraître. Il est soumis à des thématiques clés qui sont elles-mêmes interconnectées entre elles.

Nous avons choisi d'interroger, dans ce dernier chapitre, trois grandes thématiques : « l'androgynie », « le miroir du double » et « le portrait comme extension d'un endroit ».

## 3. 1. L'être androgyne

Horn refuse depuis son plus jeune âge de se conformer aux normes prescrites par notre société. Elle s'oppose à la domination masculine, mais elle s'oppose également à la norme hétérosexuelle. Afin de se démarquer de cette dichotomie qui régit l'espèce humaine, Horn choisit d'adopter une identité androgyne. La création de cette identité singulière lui a été facilitée par son prénom Roni. Ce prénom n'est ni

masculin ni féminin, mais il est les deux à la fois. Il lui permet donc d'adosser une double identité sexuelle[110].

Qu'est-ce l'androgynie ? Le mot « androgynie » puise ses racines dans la langue grecque. Il vient du terme *andros*, qui signifie « homme », associé à celui de *gunè*, désignant la « femme ». Il peut être traduit littéralement par « homme-femme ». L'androgynie est donc, si l'on se réfère à la définition proposée par le dictionnaire *Larousse*, la « *présence, chez un même individu, de caractères morphologiques masculins et féminins*[111] ». On qualifie un homme d'androgyne lorsqu'il présente des caractères féminins, et une femme, quand elle présente des traits masculins.

La notion d' « androgynie » a beaucoup évolué au cours du temps. On lui a conféré autant des connotations positives que négatives. L'être androgyne est perçu tantôt comme une être idéal[112], tantôt comme un monstre[113]. Aujourd'hui, le terme « androgyne » est principalement employé pour faire référence aux personnes qui ne se reconnaissent pas dans le schéma binaire homme/femme proposé par nos sociétés. On associe l'androgynie à trois catégories de personnes : les transgenres, les intergenres et les agenres. On parle de « transsexualité » pour les personnes adoptant le mode de vie ainsi que l'apparence du sexe biologique opposé. L'intersexualité est reliée à la présence chez un individu de caractères sexuels à la fois mâles et femelles. Une personne « agenre » est, quant à elle, une personne qui refuse d'être associée à l'étiquette d'un genre, que ce soit celle de son sexe ou celle du sexe opposé.

---

110 C. SPINELLI, *op. cit.*

111 LAROUSSE, « Androgynie », dans *Larousse*, s.d., [ http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/androgynie/3381] (01/05/2017).

112 Le personnage principal du roman *Séraphîta* (1834) de Balzac se révèle être androgyne. Personnage issu des théories de Swedenborg, il incarne l'être humain parfait. Aimé par deux individus de sexes opposés, il se démarque en plus des autres hommes grâce à ses capacités intellectuelles hors normes. Par son roman, l'écrivain français livre donc une image glorifiante de l'être androgyne.

113 A l'époque antique, naître hermaphrodite, c'est-à-dire avec la présence des caractères morphologiques des deux genres, est perçu comme une malédiction des dieux. Qualifiés de monstres, les nouveaux-nés, qui en présentent des signes ou dont le sexe n'est pas certain, sont mis à mort directement. A la fin du XIX$^{e}$ siècle, le mouvement littéraire du décadentisme renforce cette vision négative de l'androgyne. L'androgyne est un individu maléfique. Il prend l'apparence d'un être hermaphrodite morbide, parfois même satanique, vivant pratiquement exclusivement pour satisfaire ses besoins sensuelles.

Cette contestation du schéma binaire se manifeste sur la scène artistique contemporaine[114]. Claude Cahun et Marcel Duchamp sont deux figures pionnières dans l'art du travestisme. Claude Cahun est le nom d'artiste de Lucy Schwob. Cette dernière choisit de changer officiellement d'identité afin d'affirmer son homosexualité. Dès 1910, elle met le médium de la photographie au service de la construction de sa nouvelle identité. Elle se transforme devant l'objectif de l'appareil tantôt en un homme, tantôt en une femme (Fig. 27 et Fig. 28). Elle élabore ainsi, grâce à la photographie, un autoportrait polymorphe où il devient impossible de déterminer son genre.

Marcel Duchamp fait un usage similaire de la photographie. Il se fait photographier par Man Ray en *Rrose Sélavy* (Fig. 29), un personnage féminin fictif qu'il crée en 1920. Duchamp se travestit d'une part pour revendiquer son homosexualité et d'autre part pour contester le système binaire imposé par notre société. Selon Duchamp, « *le binarisme masculin/féminin est lui-même mis en question ou gommé dans le travestissement, et une silhouette travestie, ou une manière travestie, fonctionnera toujours comme un signe de surdétermination – un mécanisme de déplacement d'une frontière à un autre*[115]. » Le travestissement lui permet de se forger une double identité sexuelle, il est à la fois mâle et femelle.

Dans les années 1970, les artistes qui jouent sur le changement de sexe se multiplient. Urs Luthi, Michel Journiac, Pierre Molinier en sont quelques exemples. Le nom de Cindy Sherman mérite également d'être mentionné. Comme nous avons pu le découvrir dans le chapitre précédent, son art se fonde en grande partie sur le principe du travestissement. A la fois modèle et photographe, elle incarne dans sa série *Untitled Film Stills* les différents stéréotypes de la femme dans le cinéma hollywoodien. Son but est de montrer que la femme n'existe pas. Elle n'est qu'un inventaire de personnages construits par notre société[116].

---

[114] D. WATTEAU, « Changer de sexe : les nouveaux jeux de l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, n°2, janvier 2003, p. 89-95.
[115] M. GARBER, *Vested Interest : Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New-York, 1992, p.16.
[116] Cindy Sherman dit elle-même : « *Je ne crois jamais être complètement moi-même, excepté quand je suis seule. Je conçois ma vie comme un terrain d'entraînement, car je joue constamment un rôle, me comportant différemment selon les personnages, pour que les choses se fassent, pour que les autres se comportent comme je veux.* » Voir : *Cindy Sherman : Déjà vu*, catalogue d'exposition, Le Coin du

Ces différents artistes tentent par leur travestissement de dévoiler la mascarade qui se cache derrière l'identification des genres. Horn semble vouloir en faire de même en endossant une apparence d'androgyne. Son androgynie est mise en scène dans le portrait photographique que Juergen Teller réalise d'Horn en 2009 pour *W Magazine*[117] (Fig. 30). Horn donne l'impression dans cette photographie d'imiter le comportement et l'apparence physique d'un individu de sexe masculin. Elle est installée de manière très décontractée sur le balcon de son appartement à New York. Elle est assise sur un banc en bois et se sert un verre de vin rouge. Elle porte un jeans bleu et une veste noire d'homme qui laisse apparaître sa poitrine et son ventre au grand jour. Ses cheveux gris coupés courts viennent compléter son look masculin.

Alors que les artistes comme Sherman recourent au travestissement pour questionner les stéréotypes de la femme, Horn en fait usage pour mettre à mal la domination masculine. Horn démontre que l'identité masculine est un produit de la société. Il est donc possible de se la réapproprier et de la déconstruire. Nous avons découvert dans le chapitre précédent qu'elle opère ce travail de déconstruction au sein de son œuvre. En réalité, il s'agit d'un travail qu'elle accomplit en premier lieu sur elle-même. Dans le portrait photographique réalisé pour *W Magazine*, Horn montre qu'elle est parvenue à dompter la domination masculine. Elle s'approprie l'enveloppe masculine et en même temps la contrecarre en exposant sa poitrine, c'est-à-dire l'attribut corporel de la sexualité féminine. Horn cherche dans ce portrait ni à se travestir dans le genre opposé ni à dissimuler les caractères liés à son propre sexe. Elle ne désire pas instaurer une hiérarchie entre les deux genres, mais désire, au contraire, les mettre sur un même pied d'égalité. Les deux genres doivent se superposer l'un sur l'autre, se fondre entre eux. L'androgynie lui permet de se créer une identité synthétique[118]où il y a à la fois une fusion et une annulation des deux genres.

---

miroir à Dijon, 25 octobre - 13 novembre 1982, Dijon : Bureau d'étude et de diffusion d'art contemporain, 1982.

117 J. L. BELCOVE, « Roni Horn », *W Magazine*, 1 novembre 2009, [https://www.wmagazine.com/story/roni-horn] (23/05/2017).

118 THE PULITZER FOUNDATION FOR THE ARTS, « Portrait/Homage/Embodiment », dans The Pulizer Foundation for the Arts, s.d., (http://www.portrait.pulitzerarts.org/entrance-gallery/asphere-viii/) (12/12/2016).

Horn livre elle-même sa propre définition de l'androgynie. Selon elle, « *l'androgynie n'est pas deux choses. C'est un tout. C'est la synthèse ; pas ceci et cela. C'est un état d'intégration*[119]. » Par l'emploi du terme « intégration », l'artiste appuie sur l'importance de la différence. Au delà de se forger une double identité sexuelle, elle souhaite avant toute chose d'intégrer une différence en elle. Elle considère cette différence comme étant à l'origine de son identité, elle n'est donc pas à exclure.

Son œuvre *Asphere* (1988-1900) (Fig. 26) illustre parfaitement bien sa définition de l'androgynie. Sculpture en acier inoxydable, *Asphere*, paraît, à première vue, être un objet très familier. « C'est une sphère » s'exclamera un spectateur en apercevant au loin la boule d'acier. La sphère est, rappelons-le, considérée comme le symbole de la perfection par excellence. *Asphere* incarnerait, par conséquent, l'entité parfaite. Toutefois, en approchant d'un peu plus près l'œuvre, le visiteur remarquera qu'elle n'est, en réalité, pas parfaitement sphérique. Elle présente une légère déformation. Cette déformation est si subtile qu'elle est à peine visible au premier coup d'œil. Elle a une forme qui se situe entre une balle et un œuf sans être ni l'un ni l'autre. Alors qu'il apparaissait au premier abord comme quelque chose de familier, l'objet devient, lorsqu'on entre en contact plus intime avec lui, une chose dépourvue de nom, indéfinissable[120]. « *Ce n'est pas une sphère et ce n'est rien d'autre*[121] », voici ce qu'est exactement l'objet. En introduisant une légère déformation, c'est-à-dire une différence, dans une forme apparentée à une sphère, Horn propose, à travers son œuvre *Asphere*, une métaphore de l'être androgyne.

Le fait d'avoir opté pour une forme apparentée à une sphère n'est pas un choix anodin. La forme sphérique évoque le mythe platonicien sur les origines mythologiques de l'androgynie[122]. Aristophane, narrateur du récit mythologique,

---

119 R. SPENCE, « One And the Same », *The Financial Times*, 30/31 mai 2015, p. 16.

120 L. BOSSE, « Cinq questions en guise d'introduction », dans M.-L. BERNADAC et N. SPECTOR, *Events of Relation. Roni Horn*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 novembre 1999 – 23 janvier 2000, Paris : Paris Musées, 1999, p. 9.

121 THE PULITZER FOUNDATION FOR THE ARTS, « Portrait/Homage/Embodiment », dans The Pulizer Foundation for the Arts, s.d., (http://www.portrait.pulitzerarts.org/entrance-gallery/asphere-viii/) (12/12/2016).

122 J. DESAUTELS, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Québec : Presses de l'Université Laval, 1988, p. 271-274.

distingue trois genres préexistants au commencement de l'humanité. Outre, le mâle et la femelle, il met en évidence le cas particulier du genre androgyne. L'androgyne est un genre hybride des deux autres, il est mi-mâle mi-femelle. Bien que le genre se présente aujourd'hui comme un marqueur de différenciation au sein de l'espèce humaine, il ne constitue pas dans le mythe de Platon un facteur déterminant. Aux origines de l'humanité, les hommes ne savent pas se reproduire entre eux. Leur descendance est exclusivement reliée aux astres. Les hommes descendent du Soleil et les femmes de la Terre, tandis que les êtres androgynes proviennent de la Lune, l'astre qui occupe une position intermédiaire entre les deux autres.

L'homme n'accorde au départ très peu d'importance à son genre. En revanche, il attache une bien plus grande importance à sa morphologie. Selon Aristophane, les individus posséderaient, à l'origine, un corps de forme ronde. A ce corps rond sont rattachés les différents membres que l'homme possède encore actuellement, mais leur nombre est dédoublé. Les hommes sont dotés de deux têtes, de quatre jambes et de quatre mains. Leurs organes génitaux sont aussi dédoublés, mais étant donné qu'ils sont inutiles, ils sont placés dans leur dos. Ainsi si l'on se fie au récit de Platon, l'homme était à l'origine la fusion de deux êtres. Cette fusion s'est révélée être un véritable atout. L'homme en a extrait une force prodigieuse.

Conscients d'être physiquement avantagés, les êtres humains se seraient montrés de plus en plus orgueilleux, et cela même à l'égard des Dieux, leurs instances supérieures. Afin de les punir de leur arrogance, Zeus décide de diviser chaque homme en deux. Le dieu suprême de la mythologie grecque met, par conséquent, un terme à leur fusion, mais il met également un terme à l'androgynie. Les deux seuls genres qui coexistent désormais sur Terre sont le genre masculin et le genre féminin.

En donnant à *Asphere* une forme apparentée à une sphère, Horn semble vouloir redonner une vie à l'être androgyne du mythe de Platon. Mais, elle semble également vouloir réactualiser le mythe en apportant en plus sa propre définition de l'androgynie. *Asphere* représente la fusion originelle entre le genre masculin et le genre féminin, mais elle représente également la différence qui résulte de cette fusion. Cette différence est, selon Horn, ce qui constitue la base de l'identité. Elle permet de

nous détacher des étiquettes homme/femme imposée par notre société et de nous forger une identité singulière.

En plus de concevoir *Asphere* comme un hommage à l'androgynie[123], elle la considère également comme une forme d'autoportrait[124]. Elle discerne dans l'objet en acier inoxydable des caractéristiques auxquelles elle s'identifie elle-même. La principale caractéristique concerne la question de l'identité. « *Ce n'est pas une sphère et ce n'est rien d'autre* » dit fréquemment Horn lorsqu'on l'interroge sur l'œuvre. Cette phrase résume parfaitement bien l'identité de l'objet. Bien qu'il s'agisse d'une pièce unique, son identité n'est aucunement claire[125]. Sa singularité la rend indéfinissable. La dénomination *Asphere* paraît, jusqu'à ce jour, le meilleur titre qu'on puisse attribuer à l'œuvre. Ce titre se traduit littéralement par « pas une sphère ». Quelle est donc son identité ? Il s'agit en réalité d'une question qu'Horn se pose à elle-même. En choisissant de s'inscrire en marge du système instauré par notre société, Horn devient donc elle également une entité indéfinissable. Que se cache-t-il exactement derrière son identité synthétique ?

L'androgynie constitue ainsi un élément fondamental dans la relation qu'Horn entretient à la fois avec elle-même et son œuvre. Toutefois, il paraîtrait quelque peu réducteur de résumer sa vie et son œuvre uniquement sur base de cette problématique. Son androgynie doit être interprétée comme le point de départ d'un questionnement plus large sur la notion d' « identité ». Ce questionnement porte en premier sur sa propre identité, mais s'étend à celle de l'homme en général. Dans la suite de ce chapitre, nous allons tenter de mieux comprendre l'ampleur de sa quête identitaire.

---

[123] E. MEZIL, « La possibilité d'une île », dans E. MEZIL (dir.), *op.sit.*, p. 26.
[124] Cette conception en tant qu'autoportrait est ultérieure à la création de *Asphere*. Voir : THE PULITZER FOUNDATION FOR THE ARTS, « Portrait/Homage/Embodiment », dans The Pulizer Foundation for the Arts, s.d., (http://www.portrait.pulitzerarts.org/entrance-gallery/asphere-viii/) (12/12/2016).
[125] *Ibid.*

## 3. 2. Le miroir du double

Le questionnement qu'Horn mène sur son identité se décline autour de plusieurs concepts. L'un des concepts les plus importants est celui du « double ». Introduit dès 1980 dans sa série *Pairs Objects*[126], le *doubling* devient une stratégie conceptuelle et esthétique récurrente dans son œuvre. Ce concept lui permet d'élaborer un travail riche en métaphores. Il l'invite d'une part à s'interroger sur son identité sexuelle et d'autre part à réfléchir sur sa relation avec le monde qui l'entoure.

La réflexion qu'Horn propose sur ce concept du « double » puise ses sources dans la mythologie[127]. Le thème du « double » est abordé à travers de nombreux mythes. Le mythe le plus connu est probablement celui de Narcisse[128]. Enfant issu de l'union de la nymphe Liriope avec le fleuve Céphise, Narcisse est, si l'on en croit le mythe d'Ovide, un jeune homme d'une beauté exceptionnelle. La beauté de Narcisse est si grande qu'elle fait naître le désir chez un grand nombre d'individus, autant les hommes que les femmes. Cependant, le personnage ovidien se montre à chaque fois indifférent aux multiples attentions qu'on lui porte. Son indifférence est malheureusement ce qui va entraîner sa perte. Ayant rejeté à plusieurs reprises la nymphe Echo, Narcisse se fait punir par la déesse de la vengeance. La déesse choisit comme châtiment de le confronter à son double. Le jeune homme fait face à son double alors qu'il s'apprête à étancher sa soif au bord d'un étang[129]. Subjugué par la beauté de son reflet, il lui est impossible de s'en détacher. Tombé amoureux de sa propre image, Narcisse en oublie la nécessité de boire et de manger et se laisse donc dépérir.

---

126 N. SPECTOR, « Roni Horn : Représenter le lieu », dans M.-L. BERNADAC et N. SPECTOR, *Events of Relation. Roni Horn*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 novembre 1999 – 23 janvier 2000, Paris : Paris Musées, 1999, p. 31.

127 E. MEZIL, « La possibilité d'une île », dans E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 26.

128 Ce mythe est issu des *Métamorphoses* d'Ovide.

129 L'aspect réfléchissant de l'eau est un élément qui intéresse beaucoup Horn. Avec *Library of Water*, les colonnes d'eau servent également de miroir. Confrontant le spectateur avec son propre reflet, plus ou moins déformé, Horn revisite le mythe de Narcisse.

Le mythe de Narcisse nous confronte à un phénomène important associé au thème du double. Il s'agit du phénomène que Freud qualifie d'inquiétante étrangeté[130]. Celui-ci se produit lorsqu'on a des sensations déstabilisantes de déjà vu qui marquent durablement l'esprit. Ce sentiment peut se manifester lorsqu'on rencontre des corps identiques, mais également lorsqu'on rencontre des corps monstrueux, c'est-à-dire des corps qui s'écartent physiquement de la norme. Dans les deux cas, nous sommes confrontés comme Narcisse à une situation miroir. Toutefois, l'expérience promulguée dans le deuxième cas s'avère quelque peu intrigante, voire même angoissante. Nous faisons l'expérience d'un miroir déformant. Ce miroir nous confronte à un être difforme dans lequel nous avons l'impression de voir nos propres imperfections. Ce miroir nous livre une image dans laquelle nous n'avons aucunement envie de nous reconnaître et réveille, par conséquent, en nous des peurs que nous avons essayées pendant longtemps de dissimuler[131].

On retrouve parmi ces corps monstrueux les personnes atteintes d'une défaillance génétique, autrement dit des personnes qui souffrent d'un handicap. Mais on y classe également les êtres androgynes. La présence dans leur corps de caractères morphologiques des deux sexes les fait osciller entre le « un » et le « deux ». Les êtres androgynes sont ainsi perçus comme la fusion de deux êtres en un seul. Cette fusion engendre la création d'un être difforme[132]. Horn propose avec *Asphere* une représentation conceptuelle de l'androgynie et de la difformité qui en découle.

*Asphere* nous fait vivre une expérience déstabilisante. Nous sommes face à un objet qui à première vue nous semble familier. Toutefois, lorsqu'on rentre en contact plus intime avec lui, on s'aperçoit que cet objet n'est pas aussi familier qu'il nous le laissait paraître. Il intègre en lui une différence qui le rend indéfinissable. *Asphere* s'écarte, comme nous avons pu le voir, des normes prescrites par le Minimalisme. Elle n'est pas une forme pure et autonome, mais elle est ce que nous pouvons appeler une « forme difforme ».

[130] Concept développé dans : S. FREUD, *Totem et Tabous*, Paris : Gallimard, 2001.
[131] A. MARTINEZ, « L'Anatomie monstrueuse dans l'art contemporain », *Corps*, vol. 4, n°1, p. 99.
[132] *Ibid.*

Par son travail sur les formes paires, Horn nous propose une autre manière d'interroger l'androgynie. Pour mieux comprendre son travail sur la partition double, prenons l'exemple de sa série *Things That Happen Again* (1986-1991) (Fig. 31- Fig. 33). Cette série s'articule autour de quatre paires d'objets. Chaque paire se compose de deux cylindres en cuivre identiques qui ont été réalisés mécaniquement. L'artiste américaine présente chacune de ces paires sous une configuration différente. Dans *Piece for Two Rooms*, les deux cylindres sont disposés chacun dans une pièce différente. Il est, par conséquent, impossible de les voir en même temps. Pour *A Here and a There* et *A This and a That*, les deux objets en cuivre occupent le même espace mais conservent une certaine distance entre eux. Enfin, dans *Things that are Near*, les deux objets sont dans la même salle et s'apparient l'un à l'autre[133].

Alors que dans *Asphere*, la différence siège au sein même de l'objet, dans *Things That Happen Again*, elle résulte de l'espace qui sépare les objets pairs. L' « espace-entre » détermine la nature de leur relation[134]. Placés l'un à côté de l'autre, les deux cylindres semblent parfaitement identiques. En revanche, séparés l'un de l'autre, ils apparaissent comme deux entités distinctes. La distance, que ce soit dans le temps ou dans l'espace, remet en cause leur similitude. Par cette série, Horn fait naître le doute chez le spectateur et lui fait ainsi vivre d'une certaine manière le phénomène d'inquiétante étrangeté.

Horn essaie probablement de nous faire comprendre que la différence n'est pas une propriété intrinsèque aux objets, mais qu'elle est issue de l'espace qui les englobe. Cet espace symbolise notre environnement sociétal. La société nous impose sa vision des choses. Il semblerait ainsi que ce soit la société elle-même qui ait incorporé la différence dans l'être androgyne. Malgré qu'il se revendique différent, l'androgyne est en réalité semblable à tous les êtres humains.

Outre le fait de questionner le concept de l'androgynie, *Things That Happen Again* suggère une réflexion plus large sur la notion d' « identité ». Horn veut par cette série nous faire réfléchir sur la nature construite de notre identité. En faisant

[133] B. GARRIE, *op. cit.*, p. 30.
[134] K. SCHRADER, « Portrait of an Image – Vom Auffinden des Anderen », dans M. HOLLEIN et K. SCHRADER (éd.), *Roni Horn : Portrait of an Image*, catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12 décembre 2013 – 26 janvier 2014, Frankfurt : Hirmer Verlag, 2014, p. 53-55.

usage de la partition double, l'artiste semble se référer aux écrits de Judith Butler sur la conception des identités homme/femme. Théoricienne du féminisme, Butler explique dans son essai « Performative Acts and Gender Constitution », publié en 1988, que les genres masculin et féminin se fondent sur la « répétition d'actes stylisés » et que le corps joue un rôle central dans la répétition de ces opérations[135]. Selon la théoricienne, le corps adopte, par la répétition de ces actes, un comportement qui l'inscrit socialement dans la norme. Notre identité est le fruit d'un processus. C'est en réitérant une série d'actes que l'on devient un homme ou une femme. Butler attribue, par conséquent, une valeur performative à la création de notre identité.

En plus de commander nos actes, la société tente aussi d'avoir de plus en plus un contrôle sur l'enveloppe extérieure de nos corps. L'idéal utopique de notre société est de produire des individus qui se ressemblent en tout point, qui soient des duplicatas des uns et des autres. Notre société souhaite ainsi instaurer un monde où tous les êtres humains seraient coulés à partir du même moule. Horn trouve dans la technologie des machines[136] une solution pour fabriquer des corps identiques.

Il est intéressant de remarquer que la technologie des machines n'est aujourd'hui pas uniquement employée pour fabriquer des objets identiques, mais on en fait également usage sur le corps humain afin de le perfectionner et de le rendre égal aux modèles promulgués par notre société. Notre société véhicule, notamment à travers les médias de masse, des modèles auxquels un grand nombre de personnes brûlent d'envie de ressembler. Le recours à la chirurgie esthétique rend de nos jours ce rêve possible. Nous vivons dorénavant dans un monde où le corps des hommes se transforme de plus en plus en objet. L'homme devient ainsi un objet manipulable et manipulé.

Horn porte donc, dans *Things That Happen Again*, un intérêt à la manière que la société façonne nos apparences et dicte nos actes. Toutefois, l'artiste américaine démontre aussi par cette série qu'il est possible de s'écarter de la norme imposée. En présentant chaque paire d'objets sous une configuration différente, elle vient perturber

[135] J. BUTLER, « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n°4, décembre 1988, p. 519 – 531.
[136] C. SCHORR, *op. cit.*

l'hégémonie de nos actes. Elle initie une rupture par rapport au système. Selon Horn, il faut savoir se soustraire du modèle infligé par notre société et savoir se forger sa propre identité. L'androgynie constitue pour elle une voie d'accès vers cette liberté. En nous partageant son expérience de l'androgynie dans *Things That Happen Again*, Horn crée un espace dans lequel nous sommes conviés à repenser, ou reperformer, notre identité dans un sens plus général[137]. Elle pose ainsi à la fois la question du « Qui suis-je ? » et du « Qui êtes-vous ? ».

Horn semble formuler ces deux mêmes questions dans son installation photographique *This is Me, This is You* (1998-2000) (Fig. 34 - 37). Cette installation comporte 48 paires de portraits photographiques en plan très rapproché du visage de Georgia Loy, la nièce de Horn. Cette dernière a été photographiée entre l'âge de 8 et 10 ans. Prises avec un intervalle de quelques secondes entre elles, les deux images de chaque paire sont disposées dans deux grilles distinctes. L'installation se compose ainsi de deux grilles appariées. Horn expose ces deux grilles soit en face à face dans une même salle, soit dans des pièces séparées[138].

Horn revisite avec cette série de nouveau l'expérience du double. Cependant, l'expérience se présente sous une forme quelque peu différente de celle de la série *Things That Happen Again*. Dans *Things That Happen Again*, le spectateur est confronté à des objets parfaitement identiques exposés dans divers agencements. En revanche, dans *This is Me, This is You*, aucune image n'est semblable à une autre. Georgia fait, dans chaque paire d'images, des mimiques différentes. Elle fait des grimaces, s'amuse à se montrer et à se cacher[139]. Elle joue devant l'appareil photographique et utilise le médium pour se métamorphoser en des êtres multiples. La performance accomplie par la jeune fille évoque à certains égards celle de Claude Cahun. Georgia réalise, comme Cahun, un exercice de travestissement qui lui permet d'élaborer un portrait polymorphe. Le médium de la photographie cristallise ses métamorphoses.

[137] B. GARRIE, *op. cit.*, p. 31.
[138] *A Kind of You. 6 Portraits by Roni Horn*, catalogue d'exposition, Australian Centre of Contemporary Art à Melbourne, 11 août – 30 septembre 2007, Göttingen : Steidi, 2007, p. 26.
[139] E. LEBOVICI, « A Roni Horn », dans E. MEZIL (dir.), *op. cit.*, p. 121.

La différence se manifeste également à l'intérieur des paires d'images. Les deux images qui composent chaque paire se ressemblent fortement sans être pour autant parfaitement identiques car elles ont été prises avec quelques secondes d'intervalle. Ces quelques secondes d'écart introduisent dans les photographies des différences que des auteurs comme Mignon Nixon qualifient d' « infra-fines[140] ». Nous avons déjà pu interroger ce concept de « différence minimale » lorsque nous avons analysé *Asphere*. Horn représente dans *Asphere* ce concept de manière abstraite. Son but est de proposer un questionnement sur l'androgynie. L'androgynie est, selon elle, un « état d'intégration ». L'androgyne fonde donc son identité sur l'intégration de la différence. Dans *This is Me, This is You*, Horn livre une représentation figurative de ce même concept. Elle montre en plus que ce concept ne s'applique pas uniquement à l'androgynie mais qu'il peut s'appliquer à l'être humain en général. En recourant dans son installation photographique aux principes de la série et de la répétition, l'artiste américaine dévoile le caractère instable et insaisissable de l'identité humaine[141]. Notre identité se module perpétuellement.

Le fait qu'Horn ait choisi de photographier sa nièce lors de son passage de l'enfance à l'adolescence n'est probablement pas un choix anodin. Il s'agit sans aucun doute de la période de notre vie où notre identité est la moins stable. Notre corps d'enfant se métamorphose et laisse petit à petit apparaître les attributs de notre sexualité. Nous tentons très souvent au début de les dissimuler car nous avons du mal à accepter la transformation de notre corps. Les changements hormonaux qui frappent notre corps ont un impact sur notre tempérament. Ils provoquent en nous des sautes d'humeurs. L'adolescence est donc marquée par une profonde instabilité de notre identité[142].

Le titre de l'installation *This is Me, This is You* suggère que l'installation fonctionne comme un miroir. Les deux mosaïques de portraits de Georgia livrent un reflet de ce que nous sommes nous-mêmes. La jeune fille y met en scène et accentue l'instabilité de son identité pour que nous puissions mieux nous rendre compte de l'instabilité qui affecte notre propre personnalité. Dans son essai « A Roni Horn »,

[140] M. NIXON, *op. cit.*, p. 282.
[141] K. SCHRADER, *op. cit.*, p. 55.
[142] E. MEZIL, *op. cit.*, p. 55.

Elisabeth Lebovici dit que Georgia est « *conscience de s'adresser à quelqu'un qui la regarde au-delà de l'objectif familier de Roni Horn* » et à cause de cela, elle se permet « *de jouer et déjouer les conventions du portrait*[143]. » Le regard qu'elle porte sur elle-même se retourne sur la personne qui lui fait face et l'observe. Elle défie cette personne du regard et lui demande à la fois « Regarde qui suis-je ? » et « Regarde qui es-tu ? ».

Le regard de Georgia semble, de la manière que celui de Margrét dans la série *You Are the Weather*, s'adresser en premier lieu à Horn elle-même. Le titre de l'installation, qui peut se traduire en français par « *c'est moi, c'est toi* », fait référence à un jeu que la jeune fille a instauré entre elle et sa tante. Georgia expose peut-être par cette série de portraits son interprétation personnelle de l'androgynie de Horn. Si on se fie à cette hypothèse, l'androgyne constituerait selon elle un être qui possède plusieurs facettes et qui peut se révéler autant fascinant que monstrueux. Georgia questionne, sans doute inconsciemment, le phénomène d'inquiétante étrangeté en se travestissant sous différentes apparences.

En visitant l'expérience du double, Horn nous démontre que le miroir de l'un peut devenir le miroir de l'autre. *This is Me, This is You* en est un parfait exemple. L'artiste américaine propose par son installation un portrait polymorphe. Par son travail en série, elle montre d'abord qu'il est possible pour un même individu de mettre en scène plusieurs portraits de lui-même. Elle cherche ensuite à nous faire comprendre que ces multiples portraits peuvent devenir les portraits d'un autre. Qui est cet autre ? Nous avons vu qu'il pouvait s'agir autant du spectateur que de Horn. L'enjeu de cette série est de dévoiler le caractère insaisissable de l'identité humaine.

Par son travail sur la partition double, Horn interroge donc la complexité de l'identité humaine. Notre identité est conditionnée par notre société, par la relation qu'on noue avec les autres, mais également par nos propres choix. Des auteurs comme Philip Larratt-Smith perçoivent les objets pairs de Horn comme des « *portraits des relations qui reflètent la condition humaine ainsi que le besoin de*

[143] E. LEBOVICI, *Ibid.*

*Horn de se définir elle-même*[144]. » Comme nous avons pu le découvrir, la compréhension de ces portraits implique un engagement de la part du spectateur. Ce dernier est invité à performer et à reconstruire le système qui donne à ces relations et identités l'autorisation d'exister. L'œuvre de Horn confronte le visiteur, comme le stipule Barbara Garrie, au « *pouvoir des oppositions binaires et à leur réitération silencieuse*[145] », mais lui propose aussi des pistes pour s'en libérer. L'androgynie semble constituer un moyen de s'affranchir de ce système.

### 3. 3. Le portrait comme extension d'un paysage

Horn pourrait aisément s'approprier la célèbre citation de Simone de Beauvoir et l'appliquer à sa propre identité : « On ne naît pas androgyne, mais on le devient. » L'artiste américaine définit son identité androgyne comme étant le fruit d'un processus. Elle se l'est construite, d'une part, par le biais de ses actes, et d'autre part, en s'imprégnant de l'environnement qui l'entoure. Dans les différentes œuvres que nous avons déjà analysées jusqu'à présent, nous avons pu constater qu'Horn attache une grande importance à l'espace. Pour comprendre la signification de ses œuvres, le spectateur est invité à parcourir l'environnement qui englobe les œuvres. L'exploration de celui-ci l'oblige à questionner l'identité de l'objet, mais également sa propre identité. Selon Horn, il est capital d'habiter un lieu pour comprendre qui nous sommes.

La découverte des écrits d'Emily Dickinson a joué un rôle prépondérant dans l'importance qu'Horn accorde au fait d'habiter un lieu. Comme nous l'avons déjà énoncé dans le premier chapitre, Dickinson est une poétesse américaine du XIX$^{e}$ siècle devenue célèbre à partir du XX$^{e}$ siècle suite à la publication posthume d'un grand nombre de ses écrits. L'écrivaine est aujourd'hui connue pour le renouvellement de style qu'elle a effectué dans la poésie, mais également pour sa personnalité de nature très casanière. Dickinson accomplit très peu de voyages au

[144] P. LARRAT-SMITH, « Things That Happen Again », dans B. HUSEMAN (éd.), *Roni Horn aka Roni Horn : Subject Index*, catalogue d'exposition, Tate Modern à Londres, 25 février - 25 mai 2009, Londres : Tate Publishing, 2009, p. 138.
[145] B. GARRIE, *op. sit*.

cours de son vivant. Sa demeure constitue le seul lieu où elle se sent réellement bien. C'est donc au sein de celle-ci qu'elle entreprend ses nombreux périples.

Alors que les mots sont de nature abstraite, Dickinson les utilise comme des substituts de la réalité[146]. Dickinson retranscrit au moyen de ceux-ci ses expériences et les communique avec ses lecteurs. Son objectif est de pouvoir élaborer à l'aide du langage un environnement immersif. Elle désire transporter le lecteur, lui faire explorer son univers personnel. Son célèbre vers « MY BUSINESS IS CIRCUMFERENCE », traduit en français par « mon affaire est la circonférence », relate parfaitement bien de sa préoccupation première.

Horn livre dans sa sculpture-texte *How Dickinson Stayed Home* (1992-1993) (Fig. 38) une retranscription conceptuelle de ce vers. L'artiste sépare dans son œuvre chacune des lettres les unes des autres. Ecrites en majuscules dans du plastique bleu, les lettres sont encastrées dans des cubes en aluminium. La sculpture se compose ainsi de 25 éléments cubiques. Ceux-ci sont, lors des expositions, dispersées dans une salle.

Pour pouvoir discerner le vers, le visiteur doit soumettre un exercice de lecture. Cet exercice s'opère en plusieurs étapes. Arrivé à l'entrée de la salle dans laquelle est installé l'ensemble sculpturaux, le spectateur perçoit en premier lieu 25 cubes disposés de manière disparate. Une observation plus attentive de chaque cube lui permet ensuite de remarquer que des lettres y sont inscrites. Après avoir distingué les lettres, il comprendra alors que ces lettres doivent être rassemblées pour former une phrase. La dernière étape implique, par conséquent, que le spectateur réalise mentalement une reconstitution correcte du puzzle.

La compréhension de *How Dickinson Stayed Home* réside essentiellement dans le déplacement du regard du spectateur. Ce dernier doit parcourir la salle par le biais de ses yeux. Alors qu'il est figé à l'entrée de la pièce, il se retrouve subitement, grâce au voyage effectué par ses yeux, projeté au centre de celle-ci, perdu au beau milieu des cubes qui la parsèment. La reconstitution et la lecture du vers lui

[146] *Ibid.*

permettent de reprendre la distance qu'il lui sera nécessaire pour réfléchir sur le contenu de l'œuvre.

En proposant cette déconstruction, Horn invite le spectateur-lecteur à réfléchir sur le concept clé que renferme ce vers. Il s'agit du concept de « circonférence ». Si on se réfère à la définition proposée le dictionnaire *Larousse*, cette notion désigne « *le pourtour d'un espace plus ou moins circulaire*[147] », de préférence celui d'un cercle. En d'autres mots, la circonférence correspond à la ligne continue qui délimite une aire. L'emploi de ce terme est très intéressant. Il coïncide parfaitement avec l'idée que Dickinson et Horn se font du langage. Les mots favorisent l'émergence d'un monde imagé, mais ils fixent également les limites de ce monde. Ils en tracent le pourtour, le périmètre à ne pas dépasser. Ensemble, les mots dessinent un cercle qui enlace et enferme le spectateur. Le langage présente ainsi une double fonction. Il stimule l'imagination et la cadenasse.

Désirant partager ses expériences avec le spectateur, l'artiste américaine cherche elle-même à mettre en application le concept de « circonférence » dans son travail. Elle désire faire découvrir au visiteur les paysages dans lesquels elle mène sa quête identitaire. Afin de rendre ce partage possible, Horn a recours, comme nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre, à la fois à la forme intime du livre et à l'environnement immersif de l'installation.

Alors que Dickinson partage des expériences qui se déroulent au sein de sa demeure, Horn décide, quant à elle, de plier bagage et d'explorer des terres plus lointaines. Dès son enfance, l'artiste perçoit New York comme un environnement hostile. Cette ville n'est pas un lieu propice pour le développement de son identité. Cela explique pourquoi elle choisit très tôt de s'enfuir en Islande. Son premier voyage, en 1975, marque le début d'une série d'allers-retours entre New York, sa terre natale, et ce pays, devenu sa nouvelle « patrie de cœur ».

L'Islande devient rapidement en sa seconde maison, en son deuxième studio et en son matériel de travail, mais aussi et principalement en un lieu où elle a la

[147] LAROUSSE, « Circonférence », dans *Larousse*, s.d., [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/circonf%C3%A9rence/16128] (01/05/2017).

meilleure vue sur elle-même. L'artiste se réfugie sur cette île de haute latitude au milieu de l'Atlantique pour se retrouver seule et prendre distance par rapport au monde qui l'entoure[148]. Elle interprète l'environnement naturel de l'Islande comme une forme de miroir qui lui livre une meilleure compréhension de son identité[149]. Dans une interview effectuée en compagnie de Jan Howard, elle dit que l'Islande est « *une île assez grande pour se perdre mais assez petite pour se retrouver soi-même*[150] ». L'Islande devient ainsi son principal territoire d'investigation dans la quête qu'elle mène sur son identité.

Le fait qu'Horn ait opté pour l'Islande comme destination n'est pas un choix anodin. Horn décrit, dans l'article « The Nothing That is » publié en 1998 dans le journal quotidien *Morgunbladid* de Reykjavik, l'Islande comme un endroit unique[151]. Son caractère unique relève de différentes raisons. L'artiste se fascine pour l'île nordique en premier lieu en raison de ses conditions météorologiques perpétuellement instables. Le temps change constamment en Islande. Les variations de temps peuvent se produire dans des intervalles d'à peine quelques minutes. L'instabilité du temps a des répercussions sur le paysage. Etant donné que la météo n'est aucunement stable, les vues en Islande ne sont jamais parfaitement identiques. Chaque visite du pays offre, par conséquent, une nouvelle occasion de redécouvrir ses paysages.

Cette instabilité trouve son explication dans l'âge relativement jeune de l'île. L'Islande est, géologiquement, l'endroit le plus jeune au monde. Alors que la Terre est née il y a approximativement 4,5 milliards d'années, la formation du territoire islandais date, quant à elle, d'il y a 20 millions d'années. Des volcans ont émergé de l'Océan Atlantique et ont, par leurs éruptions successives, façonné l'île que nous connaissons aujourd'hui.

---

148 A. SEARLE, « Becoming the Weather », *Modern Painters*, mai 2007, p. 66.

149 Elle parle dans une interview faite avec Jan Howard de « géographie interne ». La compréhension de soi ne peut s'effectuer qu'à travers une connaissance de ce que sont les limitations réelles, non imposées. Le désert constitue ainsi, selon Horn, la meilleure forme de miroir étant donné qu'il s'agit d'un environnement autonome, dépourvu de détails superflus. Etre dans un désert permet d'apprendre qui nous sommes réellement. Voir : J. HOWARD, *op. cit* [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 103].

150 *Ibid.*

151 R. HORN, « The Nothing That is », dans *Morgunbladid*, 6 septembre 1998, [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 130-131].

Positionnée à cheval sur deux plaques tectoniques, la plaque américaine et la plaque eurasienne, l'Islande présente un climat et une géothermie très particuliers. L'île regorge, grâce à son environnement naturel, d'une extrême grande richesse. Sa végétation, sa variété d'échantillons rocheux ainsi ses multiples sources d'eaux chaudes figurent parmi les éléments les plus emblématiques du paysage islandais. La géologie de l'île figure comme un autre argument qui justifie sa singularité.

En plus de ces premiers arguments, l'artiste américaine insiste également grandement, dans son interview avec Howard, sur le positionnement de l'Islande dans l'Histoire. La nation islandaise se caractérise par un phénomène de désynchronisation par rapport aux autres sociétés modernes. Alors que la majorité des pays occidentaux sont industrialisés depuis plusieurs décennies, l'Islande conserve, jusqu'à l'aube du XXI[e] siècle, son environnement naturel presque entièrement intact. L'Islande repousse, pendant plusieurs siècles, l'occupation envahissante et destructrice de l'être humain[152].

Composante importante de sa vie, l'Islande devient rapidement un sujet central dans son œuvre. Initié en 1990, *To Place* figure, jusqu'à ce jour, comme l'un de ses projets de plus grande envergure sur cette île. Il s'agit d'un projet encyclopédique dans lequel l'artiste documente les échanges physiques et émotionnels entretenus avec la topographie, le climat et l'architecture du territoire islandais. Ce projet est qualifié d'« encyclopédique[153] » car il amasse et examine la multiplicité des formes qui façonnent et caractérisent le paysage islandais[154].

*To Place* est un projet qui est toujours en cours. Il compte actuellement dix volumes. Chaque volume s'articule autour d'un thème spécifique[155]. Le premier volume, *Bluff Life* (1990) (Fig. 39 et Fig. 40), se compose de 36 reproductions de

[152] Les routes rugueuses fréquentées par Horn lors de ses premiers voyages sont pour elle des indices de cette préservation. Ces routes permettent au voyageur de maintenir un contact fort proche avec la terre. Il s'agit, selon elle, d'un contact à la fois physique et psychologique. Voir : *Ibid*., p. 130.

[153] Horn a pris un peu de temps avant accepte pleinement que son projet *To Place* soit qualifié d'encyclopédie car la notion d' « encyclopédie » désigne, dans son sens le plus littéral, une collection de connaissance. Il a fallu attendre le sixième volume pour tolère l'emploi de ce terme pour qualifier son projet. Voir : C. SCHORR, « Weather Girls. An Interview with Roni Horn », dans *Frieze*, 2 janvier 1997, [https://frieze.com/article/weather-girls], (14/12/2016).

[154] N. SPECTOR, *op. cit.*, p. 23-24.

[155] *Ibid.*, p. 23-30.

dessins. Ceux-ci ont été réalisés par Horn en printemps 1982 dans le phare de Dyrholaey, situé sur la côte sud-ouest de l'île. Le séjour, d'une durée de deux mois, met l'artiste dans une situation d'isolement complet[156]. Il est intéressant de remarquer qu'il s'agit de l'unique volume de *To Place* où le dessin est mis à l'honneur. Dans les autres volumes, Horn valorise davantage le médium de la photographie.

*Folds* (1991) (Fig. 41 et Fig. 42), le deuxième volume, est un témoignage photographique sur les bergeries, installations typiques présentes dans l'ensemble du pays. Celles-ci sont employées une fois par an pour rassembler, compter et trier les moutons qui pendant toute l'année circulent en toute liberté. Le troisième volume porte le titre *Lava* (1992) (Fig. 43 et Fig. 44). Il s'agit d'un recueil rassemblant des représentations photographiques et topographiques d'échantillons de roches. Ces roches ont été ramassées par Horn dans les nombreux champs de lave qui morcellent le territoire.

Le quatrième volume, *Pooling Waters* (1994) (Fig. 45 et Fig. 46), structuré en deux volumes, aborde la problématique de la géothermie. Le premier volume de *Pooling Waters*, composé de photographies, expose les différentes structures qui permettent d'accéder à l'eau. Il s'agit d'un éventail très diversifié allant de la photographie de fissures de glacier à celle de piscines ou de bains publics. Le deuxième volume est un recueil de textes, rédigés à la fois en anglais et en islandais. Horn y parle de son expérience personnelle avec les conditions climatiques et géographiques extrêmes du pays. Le recueil est accompagné d'une carte de l'île sur laquelle Horn a pointé tous les sites qui lui ont servi de sources d'inspiration pour la rédaction de ses écrits. Par ce quatrième volume, Horn montre donc qu'elle attache une grande importance à l'exercice d'écriture. L'écriture lui permet de rendre compte sous une autre manière son expérience de l'île.

Le cinquième volume, intitulé *Verne's Journey* (1995) (Fig. 47 et Fig. 48), fait écho au roman de Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*[157], publié en 1864. Verne

---

156 J. HOWARD, « Roni Horn : Inner Geography », Baltimore Museum of Art, 1994, [extrait dans L. COOKE, T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 103].

157 J. VERNES, *Voyage au centre de la Terre*, Paris : Pierre-Jules Hetzel, 1864 (Voyages extraordinaires).

raconte l'histoire d'un groupe d'explorateurs qui à la recherche de l'entrée pour accéder au centre de la Terre. L'écrivain français situe cette entrée dans le cratère d'un volcan islandais. Horn réactualise le récit fictif de Verne par une version imagée. L'artiste américaine retrace les étapes de ce voyage avec plusieurs petites séries de photographies. Elle débute son volume par des photographies dans lesquelles elle expose différents paysages de l'Islande. L'enjeu de cette série est de cartographier le cheminement effectué par les explorateurs à l'intérieur du pays avant d'arriver devant l'entrée pour le centre de la Terre. L'artiste termine son récit en localisant cette entrée. Alors que Verne opte pour le cratère d'un volcan, Horn situe l'entrée dans l'océan. Elle présente, dans la dernière série de ce cinquième volume, un malstrom. Elle opère sur celui-ci des agrandissements de plus en plus importants. L'histoire se conclut par une image où le figuratif semble se dissoudre et laisser sa place à l'abstraction. Selon Claudia Spinelli, *Verne's Journey* traite des « *paradoxes entre fiction et réalité, entre réel et reproduction, et visible et non-visible*[158] ».

Le sixième volume, *Haraldsdóttir* (1996) (Fig. 21 – Fig. 23), aborde l'Islande à travers le visage d'une femme. Le livre se compose de 61 gros plans, en couleur ou en noir et blanc sur le visage de Margrét Haraldsdóttir, une jeune femme islandaise. Cette dernière a été photographiée pendant une période de six semaines dans différentes sources d'eau chaude de l'île nordique. Les expressions changeantes qui imprègnent son visage traduisent l'instabilité des conditions météorologiques de l'Islande[159]. Lorsqu'elle a le soleil dans les yeux, elle grimace. Lorsqu'il fait brumeux, une vapeur légère auréole sa tête. Les variations entre les photographies sont très subtiles. Cela permet au livre de fonctionner comme un flip book. Ses images se déroulent de la même manière que celles d'un film. Plus on tourne les pages, plus la présence de la jeune femme s'intensifie. Des auteurs comme Collier Schorr remarquent que plus la présence de Margrét s'intensifie, plus on a l'impression que cette dernière se fond et devient un paysage. Construit sur base de la séquence et de l'accumulation, ce sixième volume métamorphose donc le visage de la jeune Islandaise en une extension de l'endroit[160]. L'artiste remploie pour ce volume les

158 Ce volume est né d'un désir de Horn de dévoiler le paradoxe de la fiction de Jules Vernes. Voir : C. SPINELLI, *op. cit.*
159 D. BAQUE, *Visages : du masque grec à la greffe du visage*, Paris : Editions du Regard, 2007, p. 120.
160 C. SCHORR, *op. cit.*

photographies utilisées au préalable pour son installation *You Are the Weather* (1994-1995).

Dans son septième volume, *Artic Circles* (1998) (Fig. 49 – Fig. 52), créé parallèlement au cycle photographique *Pi*, Horn s'intéresse à l'interdépendance et l'enchevêtrement des phénomènes cycliques qui se manifestent dans les interstices séparant la nature de la culture. Elle part de l'histoire d'un couple de personnes âgées islandais, Hildur et Björn Björnsson, et en expose les principaux éléments qui ponctuent leur vie. Les photographies documentent la récolte annuelle du duvet des eiders ou encore le visionnage quotidien de la série américaine *Guilding Light*. Les captures d'écran de cette série témoignent de l'influence de la société occidentale. Pour établir un contraste avec le cycle routinier de ce couple âgé, Horn propose en plus des photographies relatives aux cycles de vie des oiseaux. Elle les montre en plein vol au-dessus de l'océan, perchés sur des falaises, et photographie même leur corps sans vie étendu sur des plages noires. Les photographies d'une chouette empaillée, à la fin du volume, créent une connexion entre les deux types de cycles bien distincts. Selon l'artiste américaine, les images de l'oiseau naturalisé symbolisent « *la relation entre la nature humaine et la nature, une relation à effet de miroir dans laquelle l'humanité essaie de recréer la nature à son image*[161] ».

Le huitième volume, *Becoming a Landscape* (2001) (Fig. 53 et Fig. 54), organisé en deux volumes, joue sur l'appariement de photographies ainsi que sur l'alternance entre les gros plans du visage androgyne d'un jeune garçon et les vues de différents paysages islandais. Par l'appariement des images, Horn cherche à démontrer que les portraits peuvent être interprétés comme les métaphores et l'extension d'un paysage. Les paysages peuvent, quant à eux, devenir eux-mêmes des portraits[162]. Cette série de photographies est particulièrement intéressante. Elle relate de l'échange physique et émotionnel entretenu entre Horn et l'Islande. Horn s'est laissée imprégner par les paysages qui façonnent l'île afin d'en connaître plus sur sa propre identité. Elle s'est fondue dans le paysage et le paysage s'est incorporé en elle.

---

161 N. SPECTOR, *op. cit.*, p. 30.

162 La métamorphose du portrait en paysage constitue le sujet de la thèse de B. Garrie. Voir : B. GARRIE, *(Dis)Orientation. Identity, Landscape an d Embodiment in the Work of Roni Horn*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Canterbury, Faculté de philosophie, arts et lettres (M. Thomas et J. Diamond, directeurs), 2012.

Le fait d'avoir choisi comme sujet un jeune garçon androgyne n'est probablement pas anodin. Ce sujet assimile en lui les caractéristiques de l'Islande. Sa jeunesse renvoie à l'âge relativement jeune de l'île et son androgynie à l'instabilité de cette dernière. Son androgynie fait aussi référence à l'ambiguïté de genre propre à l'artiste. *Becoming a Landscape* peut donc être interprété à la fois comme un portrait de l'Islande et comme un autoportrait de Horn[163].

*Doubt Box* (2006) (Fig. 55 – Fig. 57) est le titre du neuvième volume. Ce volume prend la forme d'une boîte à clapet qui renferme 28 cartes. Celles-ci présentent sur chacune de leur face une image. On peut identifier parmi ces images quatre ensembles. Le premier ensemble regroupe des photographies d'eau agitée et bouillonnante de couleur cimentée, le second des gros plans du visage d'un jeune adolescent à la chevelure blonde, le troisième des paysages brumeux avec des glaciers, et le quatrième des gros plans sur la tête d'un Hibou des Neiges. *Doubt Box* rassemble ainsi différentes catégories d'images que nous avons déjà l'occasion de rencontrer dans d'autres travaux de l'artiste. En choisissant de présenter ces images sous la forme d'un jeu, Horn incite le spectateur à être actif. Elle ne lui impose pas une séquence fixe d'images, mais elle l'invite, au contraire, à inventer sa propre histoire. Il doit lui-même déterminer l'ordre des images. L'artiste intègre explicitement le spectateur dans sa réflexion sur la notion de l'identité. Le questionnement proposé s'inscrit dans la continuité du volume précédent. Elle interroge les interconnexions entre l'identité d'un lieu et celle de l'être humain.

*Haraldsdóttir, Part Two* (2011) (Fig. 58 – Fig. 60) est actuellement le dernier volume de *To Place*. Horn réactualise dans ce volume la série proposée dans le sixième volume, *Haraldsdóttir*. Elle photographie, pour cet ouvrage, le même sujet dans les mêmes conditions que la première fois, c'est-à-dire dans différentes sources d'eau d'Islande, mais avec quinze années d'intervalle. En proposant le même visage, mais plus âgé, Horn désire marquer une continuité dans son travail. Elle insiste

163 K. STONE, « Roni Horn », dans *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 1 juillet 2002, [http://brooklynrail.org/2002/07/artseen/roni-horn], (29/05/2017).

également sur l'attrait éternel, sans fin de son projet. *To Place* parvient à s'adapter au passage du temps[164].

Au premier abord, on aurait tendance à interpréter *To Place* comme un ouvrage encyclopédique sur l'Islande. Bien que l'Islande soit au cœur de ce projet, l'étude et l'analyse de chacun des dix volumes témoignent qu'il s'agit d'un projet bien plus complexe qui porte sur la problématique de l'identité. Chaque volume s'inscrit dans la continuité du précédent. Il y apporte un complément d'information et en modifie même rétroactivement la signification[165]. L'identité n'est aucunement stable, elle est constamment en permutation. Horn interprète la structure en série de *To Place* comme une métaphore pour la fluidité de l'identité[166].

Projet long, ouvert, et peut-être interminable, *To Place* questionne en premier lieu l'identité même de l'artiste. Il peut donc être étudié comme une forme de psychanalyse existentielle[167]. Pour Horn, la compréhension de notre identité implique qu'on entretienne une relation étroite avec le monde. Pour exister, il est impératif d'investir le monde. Il faut l'habiter physiquement et émotionnellement. Alors que Dickinson parcoure le monde en restant chez elle, Horn trouve en Islande la clé pour accéder à l'intérieur de celui-ci. Etre au centre du monde garantit une meilleure compréhension sur qui nous sommes.

Ses voyages d'exploration en Islande l'orientent dans sa quête identitaire. Elle comprend que les réponses qu'elle cherche se trouvent dans l'environnement naturel qui l'entoure. La compréhension de notre identité exige un détachement de la culture construite par l'homme pour se rattacher davantage à la base première de notre monde, c'est-à-dire la nature. Ce rattachement permet de contrer la domination masculine qui infiltre notre société et s'accentue depuis l'entrée dans l'ère industrielle. La technologie des machines figure aujourd'hui comme le symbole de cette misogynie. La nature semble, quant à elle, être l'incarnation du sexe féminin.

---

164 M. HOLLEIN et K. SCHRADER (éd.), *op.cit.*, p. 57.
165 C. SPINELLI, *op. cit.*
166 C. SCHORR, *op. cit.*
167 L. NERI, *op. cit.*, p. 60.

Les cycles et les changements de saisons qui animent le monde naturel interfèrent avec les cycles de reproductions du corps de la femme[168].

Considérant que sa vie lui a été octroyée par « Mère Nature » et non par la société instrumentalisée par l'homme, Horn retourne au cœur de celle-ci pour affirmer son identité androgyne. En plongeant dans la nature islandaise, l'artiste se rend compte que l'environnement qui l'englobe devient une métaphore de sa propre identité et que, parallèlement, elle-même se fond de plus en plus dans le paysage. Elle représente conceptuellement cette double métamorphose dans *Becoming a Landscape* et *Doubt Box*. Dans ces deux volumes, les portraits des jeunes garçons androgynes peuvent être interprétés comme l'extension d'un paysage, tandis que les paysages se transforment eux-mêmes en des portraits. L'environnement qui nous entoure a donc un profond impact sur notre identité. Notre personnalité est entièrement conditionnée par celui-ci. Il paraît impossible d'avoir une parfaite compréhension d'un individu si on l'isole du milieu dans lequel il vit. Au contraire, pour comprendre son identité, cela exige qu'on tisse des liens entre lui et l'endroit qu'il habite.

Horn joue dans le titre de ce projet encyclopédique sur la double fonction sémantique du mot « *place* ». « *Place* » peut être employé à la fois comme nom et comme verbe[169]. En ajoutant « to » devant le mot, elle précise qu'elle l'utilise sous sa forme verbale. Elle privilégie le verbe plutôt que le nom car elle envisage l'Islande, non pas un endroit inerte, mais comme une chose active sur le plan géographique, météorologique, historique et même au niveau de l'expérience qu'on en fait[170]. L'identité instable de l'île nordique coïncide donc avec celle de l'artiste, mais également avec celle de l'être humain en général. Fruit d'un processus, notre identité se construit et se déconstruit perpétuellement.

### 3. 4. « Autohétéroportrait »

[168] B. GARRIE, *op. cit*., p. 143.
[169] N. SPECTOR, *op. cit.*, p. 30.
[170] C. SCHORR, *op. cit.*

Comme nous avons pu le découvrir tout au long de ce travail, l'œuvre de Horn a été commentée et questionnée par un grand nombre d'auteurs. Pour cette dernière partie, nous avons choisi de mettre en lumière l'une de ces auteures. Il s'agit de Hélène Cixous. Cixous est une écrivaine, philosophe, dramaturge et angliciste française. Née le 5 juin 1937 à Oran, elle est la fille d'une mère juive allemande exilée et d'un père juif algérien. En 1955, elle quitte son pays natal pour aller suivre des études à Paris. Agrégée en études anglaises, elle soumet à l'âge de 22 ans sa thèse de doctorat, *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*[171]. En 1968, elle participe à la création du Centre universitaire de Vincennes et fonde sept ans plus tard, au sein de l'établissement, le « département des études féminines[172] ».

Cixous s'engage, dès le milieu des années 1970, dans une promotion de l'écriture féminine[173]. Celle-ci lui permet d'élaborer une réflexion sur la différence sexuelle. Selon l'écrivaine, la différence sexuelle résulte exclusivement du langage. Elle ne se donne pas à voir mais seulement à lire. Son objectif est donc de promouvoir à travers la poésie une autre bisexualité et de rendre justice à l'identité de la femme. « Le Rire de la méduse[174] » (1975), *Dedans*[175] (1975) ou encore *La Venue à l'écriture*[176] (1977) figurent parmi ses essais les plus célèbres sur cette problématique. Ses travaux ont principalement une répercussion sur le mouvement féministe anglo-saxon.

Cixous noue des amitiés fortes avec plusieurs personnalités. Jacques Derrida constitue sa plus grande rencontre dans le milieu littéraire. Dans le milieu artistique, nous pouvons mentionner le nom de Horn. Cixous commente un grand nombre de ses travaux et prend également part à certains d'entre eux[177]. En 2004, l'écrivaine participe avec Louise Bourgeois, Anne Carson et John Waters à la création du livre *Wonderwater (Alice Offshore)*. Horn les invite pour ce projet à réagir sur les titres de l'ensemble de ses réalisations antérieures. La même année, Cixous collabore avec

[171] H. CIXOUS, *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, Paris : Grasset, 1968.
[172] B. LECLAIR, « CIXOUS HÉLÈNE (1937- ) », dans *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, 2016, [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/helene-cixous/], (13/07/2017).
[173] D. NAUDIER, *op. cit.*, p. 59-68.
[174] H. CIXOUS, « Le Rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 9-15.
[175] H. CIXOUS, *Dedans*, Paris : Grasset, 1945.
[176] H. CIXOUS, M. GAGNON et A. LECLERC, *La Venue à l'écriture*, Paris : Union générale d'édition, 1977 (Féminin futur).
[177] E. LEBOVICI, « A Roni Horn », dans *op. cit*., p. 119-120.

l'artiste américaine pour l'installation *Rings of Lispector (Agua Viva)*. Créée pour une exposition à la galerie Hauser & Wirth à Londres, l'installation se compose de mots et de phrases extraits du roman *Agua Viva Stream of Life* (1973) de l'auteure brésilienne Clarice Lispector, qui ont été traduits par Cixous. Incrustées sur le revêtement en caoutchouc de la galerie, les phrases sélectionnées sont agencées en des formes circulaires. Les formes tourbillonnantes évoquent les anneaux concentriques qui apparaissent sur la surface de l'eau lorsque des gouttes de pluie viennent s'y heurter. Le catalogue de l'exposition[178] est accompagné d'un essai de Cixous. L'écrivaine française y met en évidence l'eau et l'écriture comme deux motifs centraux et partagés dans les œuvres de Horn et de Lispector[179]. Dans le discours qu'elle prononce en 2008 à l'occasion du premier anniversaire de *Library of Water*, Cixous pointe de nouveau l'importance de ces deux motifs dans le travail de Horn. Etant donné qu'il a été enregistré, le discours de Cixous fait désormais partie intégrante de l'œuvre. En 2005, Horn propose à Cixous de devenir son modèle. Les photographies qui résultent de leur collaboration sont regroupées dans la série *Index Cixous (Cix Pax)*. Composée de 80 gros plans, en couleur ou en noir et blanc, sur le visage de l'auteure d'origine algérienne, la série donne lieu à la fois à la publication d'un livre et à la création d'une installation[180].

Dans son essai, publié en 2007, dans le catalogue d'exposition *A Kind of You : 6 Portraits by Roni Horn*, la femme de lettres porte un regard très intéressant sur l'œuvre de l'artiste américaine. Elle envisage son œuvre comme une forme d' « autohétéroportrait ». La notion « autohétéroportrait » mérite d'être questionnée. Cette notion met en avant le terme de « portrait ». Un « *portrait* » est, par définition, « *une représentation de quelqu'un par le dessin, la peinture, la photographie, etc*.[181] » L'enjeu d'un portrait est donc de représenter une personne. A ce terme sont adjoints les deux préfixes « auto » et « hétéro ». Le préfixe « auto » signifie « soi-même », tandis que le second, « hétéro », signifie « autre ». Selon Cixous, le « Je » et l'

[178] Catalogue d'exposition : *Roni Horn. Anneaux de Lispector (Agua Viva)*, catalogue d'exposition, Hauser & Wirth à Londres, 17 novembre – 23 décembre 2004, Zurich : Hauser & Wirth, 2004.
[179] MICUCCI M., *op. cit.*
[180] Elisabeth Lebovici approfondit l'analyse de cette série dans son essai « A Roni Horn ». Voir : E. LEBOVICI, *op. cit*., p. 117-120.
[181] LAROUSSE, « Portrait » dans *Larousse*, s.d., [ http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/portrait/62813], (01/05/2017).

« Autre » sont deux entités qui se confondent dans l'œuvre de Horn. Ils forment ensemble un seul et même portrait.

La notion d' « autohétéroportrait » incorpore en elle les différentes thématiques que nous avons analysées dans ce dernier chapitre. Les trois thèmes étudiés sont, pour rappel, l'androgynie, le miroir du double, et le portrait comme extension d'un paysage. Ces trois thématiques, qui interfèrent entre elles, sont régies par la présence de deux entités : un « Je » et un « Autre ». Le « Je » est Horn elle-même. L'artiste américaine questionne en premier lieu à travers son œuvre sa propre identité. Son œuvre peut donc être interprétée comme une forme d'autoportrait. Mais ce « Je » semble se référer également à l'être humain en général. L'artiste invite chaque individu à utiliser son œuvre comme un miroir.

Toutefois, notre identité est conditionnée par l'existence d'une deuxième entité : l' « Autre ». Qui est cet « Autre » ? L'Autre est une entité complexe. L'artiste américaine révèle par son travail les différentes apparences qu'il peut endosser. L'Autre peut se métamorphoser en un visage humain, en un paysage, en une substance, et même en une forme abstraite. Entité polymorphe, l'Autre intègre en lui les différentes composantes de notre environnement.

Pour conclure ce chapitre, nous allons examiner une dernière série. Cette série s'intitule *a.k.a.* (2008-2009). Cette série a été réalisée initialement pour l'exposition rétrospective *Roni Horn aka Roni Horn*. Le titre de la rétrospective indique que l'exposition est régie par le thème de la doublure[182]. Le terme « aka », employé dans le titre, signifie en anglais « *also know as* » et peut être traduit en français par l'adverbe « alias ». La définition livrée par dictionnaire *Larousse* nous spécifie que alias est un adverbe utilisé pour précéder « *le pseudonyme ou le surnom, très connu, d'une personne dont on vient de donner le nom*[183]. »

182 E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 12.

183 LAROUSSE, « Alias », dans *Larousse*, s.d., [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/alias/2243], (01/05/2017).

L'adverbe « aka » est employé également par Horn pour le nom de sa série. *a.k.a.* est une série d'autoportraits. Composé de quinze paires de portraits photographiques de Horn, ce travail est conçu à l'origine comme un supplément de documents pour le catalogue en deux volumes de l'exposition[184]. Il a été décidé par la suite de le présenter également sous la forme d'une installation photographique.

S'appuyant sur le concept de *doubling*, Horn confronte, dans chacune de ces paires d'images, non pas deux portraits identiques, mais deux portraits radicalement différents d'elle. L'un d'entre eux la représente enfant ou adolescente et laisse encore transparaître sa féminité tandis que l'autre la représente adulte avec une apparence androgyne[185] (Fig. 61 - Fig. 63). Il y a, par conséquent, un clair contraste entre les deux portraits photographiques exposés dans chacune des paires. L'artiste joue sur cette confrontation pour rendre compte de l'évolution de son identité et de sa sexualité au cours des années. L'identité qu'elle acquiert une fois adulte est clairement différente de celle qu'elle avait lorsqu'elle était encore une jeune fille. Le « Je » d'origine devient avec le temps un « Autre ».

Qui est cet « Autre » ? Cet autre est, comme nous l'avons déjà relevé, une personne androgyne. Depuis l'entrée de Horn dans l'âge adulte, il devient, en effet, plus difficile de déterminer son genre. Les photographies la présentant adulte pourraient nous laisser croire qu'il s'agit d'un homme à cause de sa tenue vestimentaire, de ses cheveux coupés courts et de son allure décontractée.

Il paraît intéressant d'analyser plus minutieusement les quelques portraits d'elle adulte pris en Islande. Rappelons que l'Islande est le territoire sur lequel elle a entrepris une grande partie de sa quête identitaire. Les portraits pris sur l'île nordique témoignent de l'affection qu'elle éprouve pour ce pays. Lorsqu'on examine ces photographies d'un peu plus près, on constate que l'artiste n'occupe pas une position dominante par rapport à l'environnement qui l'entoure. Au lieu de se mettre en avant dans les paysages, Horn a plutôt tendance à se laisser fondre dans ceux-ci. Une des photographies la représente, par exemple, en train de se baigner dans les eaux de

184 M. GABELLINI, « Meeting of Minds », *Modern Painters*, novembre 2009, p. 79.
185 J. DYKSTRA, « Roni Horn. Whitney Museum of American Art », *Art in America*, février 2010.

l'Islande (Fig. 64). Seul sa tête est apparente. Le reste de son corps est immergé dans l'eau. L'eau, composante importante de son œuvre, est, quant à elle, omniprésente sur cette photo. La tête de Horn apparaît presque comme un tache qui va bientôt se diluer dans les eaux qui l'encerclent. Dans une autre photographie (Fig. 65), faite lors de son premier voyage en Islande en 1975, on la voit avec des longs cheveux roux. Longs et frisés, ses cheveux enveloppent son visage étroit. Horn est, dans cette photographie, assise au milieu d'un champ de lave couvert de mousse[186]. L'artiste paraît dans ce portrait photographique se métamorphoser en un animal exotique qui cherche à se dissimuler dans le paysage.

Dans un article pour le *W Magazine*, Horn dit, en faisant référence à cette dernière photographie, « *C'est bizarre que je ressemble à l'Islande*[187]. » L'artiste se rend compte lorsqu'elle regarde cet autoportrait qu'elle se confond avec les paysages de l'île. Elle devient elle-même une composante et une extension du paysage islandais. Cette idée est loin d'être étrangère au travail de Horn. Elle l'explore, comme nous avons pu le découvrir, dans d'autres travaux notamment dans son projet *To Place* avec les volumes *Haraldsdottir*, *Becoming a Landscape* et *Doubt Box*. Les portraits présentés dans ces deux séries deviennent les extensions d'un paysage. Et inversement, les paysages se transforment eux-mêmes en des portraits.

Les autoportraits de *a.k.a.* peuvent être interprétés comme les documents photographiques d'une performance qu'Horn accomplit tout au long de sa vie. Son identité n'est aucunement stable. Elle évolue perpétuellement et se module en fonction du milieu dans lequel on grandit. Elle démontre ainsi que l'identité humaine est le fruit d'un processus qui n'est jamais parfaitement achevé.

---

186 R. SMITH, « Gaining a Voice and an Identity in Minimalism » dans *The New York Times*, 5 novembre 2009, [http://www.nytimes.com/2009/11/06/arts/design/06horn.html] (20/12/2016).
187 J. L. BELCOVE, *op. cit.*

# CONCLUSION

L'étude proposée dans ce mémoire nous convie à une quête qui semble, au premier abord, sans limites. Horn réquisitionne la multitude de formes qui s'offrent à elle pour questionner les différents paramètres qui définissent notre identité. Elle use des processus de la déconstruction et de la reconstruction pour dévoiler les mécanismes qui sous-tendent notre société. Elle parvient de cette manière à révéler la nature construite de notre identité. Les identités homme/femme sont des produits de notre environnement social.

En se revendiquant androgyne, Horn se fraie un chemin qui lui permet de s'affranchir de l'emprise de notre société. La découverte de l'Islande constitue un facteur déterminant dans l'épanouissement de sa nouvelle identité. Elle interprète l'environnement naturel de l'île comme une forme de miroir qui livre une meilleure vue sur elle-même, mais également sur l'identité de l'homme en général. Les conditions climatiques et géologiques instables de l'île interfèrent, selon elle, avec l'instabilité de l'espèce humaine. Notre identité est, comme nous l'avons déjà répété, aucunement stable. Elle se module pour s'adapter au caractère vacillant de nos sociétés.

L'homme ne peut pas être étudié comme une entité autonome. Son existence est conditionnée par la présence d'un « Autre ». Dans ce mémoire, nous avons tenté de dresser le portrait de cette deuxième entité. L' « Autre » se présente comme une entité complexe car il revêt différentes apparences. Il peut se métamorphoser en un visage humain, en un paysage, en une substance, et même en une forme abstraite. Il intègre en lui les différents éléments qui régissent notre identité et façonnent notre environnement. Il se substitue ainsi en un portrait polymorphe de nous-même.

Horn choisit de privilégier un art de l'expérience afin de pouvoir inclure le spectateur dans sa quête identitaire. Elle l'invite à explorer l'espace entre-deux de l'androgynie ainsi que les terres reculées et accidentées de l'Islande. Elle désire que ce dernier puisse l'éclairer dans son questionnement, mais elle espère également que son questionnement puisse lui être profitable. Le spectateur doit percevoir dans

l'œuvre de Horn une forme de miroir. Ce miroir lui livre à la fois un reflet de l'artiste et un reflet de lui-même.

Pour étudier l'œuvre de Horn, il est impératif de faire intrusion dans sa quête. Différents auteurs se sont soumis à cet exercice. Nous avons tenté, pour ce mémoire, d'en faire de même. Cet exercice ne s'est pas révélé simple. Les pistes pour accéder à l'œuvre de Horn sont très nombreuses. Nous avons choisi d'en bâtir une nouvelle. Prenant appui sur les écrits des spécialistes, cette nouvelle piste nous invite à questionner et à découvrir le travail de l'artiste américaine sous un autre point de vue.

# BIBLIOGRAPHIE

## Livres

*A Kind of You. 6 Portraits by Roni Horn*, catalogue d'exposition, Australian Centre of Contemporary Art à Melbourne, 11 août – 30 septembre 2007, Göttingen : Steidi, 2007.

BAQUE D., *Visages : du masque grec à la greffe du visage*, Paris : Editions du Regard, 2007.

DE BEAUVOIR S., *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, 1949.

BERNADAC M.-L. et N. SPECTOR, *Events of Relation. Roni Horn*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 novembre 1999 – 23 janvier 2000, Paris : Paris Musées, 1999.

BETANCOURT NUYNEZ G., *Portraits in Serie : a Century of Photographs*, catalogue d'exposition, Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg, Bielefeld : Kerber, 2011 (PhotoART).

CAMPANY D., *Art et photographie*, Paris : Phaidon, 2005.

*Cindy Sherman : Déjà vu*, catalogue d'exposition, Le Coin du miroir à Dijon, 25 octobre - 13 novembre 1982, Dijon : Bureau d'étude et de diffusion d'art contemporain, 1982.

CIXOUS H., *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, Paris : Grasset, 1968.

CIXOUS H., *Dedans*, Paris : Grasset, 1945.

CIXOUS H., M. GAGNON et A. LECLERC, *La Venue à l'écriture*, Paris : Union générale d'édition, 1977 (Féminin futur).

COOKE L., T. DE DUVE et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008.

COLPITT F., *Minimal Art : A Critical Perspective*, Michigan : UMI Research Press, 1990.

COTTON C., *La Photographie dans l'art contemporain*, trad. de l'angl. par P. Saint-Jean et L. Echasseriaud, nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Editions Thames & Hudson, 2010.

DAY H. T. (éd), *Power : Its Myths and Mores in Americain Art 1961-1991*, Indianapolis : Indianapolis Museum of Art, 1991.

DESAUTELS J., *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Québec : Presses de l'Université Laval, 1988.

DYKSTRA J., « Roni Horn. Whitney Museum of American Art », *Art in America*, février 2010.

FREUD S., *Totem et Tabous*, Paris : Gallimard, 2001.

GARBER M., *Vested Interest : Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New-York, 1992.

GARRIE B., *(Dis)Orientation. Identity, Landscape an d Embodiment in the Work of Roni Horn*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Canterbury, Faculté de philosophie, arts et lettres (M. Thomas et J. Diamond, directeurs), 2012.

GODFREY T., *L'art conceptuel*, Paris : Phaidon, 2003.

GOODING-WILLIAMD R. (éd.), *Reading Rodney King : Reading Urban Uprising*, Londres et New-York : Routledge, 1993.

HEIDEGGER M., *Essais et conférences*, trad. de l'allemand par A. Préau, Paris : Gallimard, 1958.

HERKENHOOF P. et J. STORSVE, *Roni Horn. Dessins/Drawings*, catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Cabinet d'art graphique, 1er octobre 2003 – 5 janvier 2004, Paris : éditions du Centre G. Pompidou, 2003 (Cabinet d'art graphique. Collection Carnet de dessins).

HOLLEIN M. et K. SCHRADER (éd.), *Roni Horn : Portrait of an Image*, catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12 décembre 2013 – 26 janvier 2014, Frankfurt : Hirmer Verlag, 2014.

HUSEMAN B. (éd.), *Roni Horn aka Roni Horn : Subject Index*, catalogue d'exposition, Tate Modern à Londres, 25 février - 25 mai 2009, Londres : Tate Publishing, 2009.

HUTCHEON L., *The Politics of Modernism*, New York : Routledge, 1989.

KRAUSS R., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge : MIT Press, 1981.

LECLERC A., *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974.

MEZIL E. (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »).

*Roni Horn. Anneaux de Lispector (Agua Viva)*, catalogue d'exposition, Hauser & Wirth à Londres, 17 novembre – 23 décembre 2004, Zurich : Hauser & Wirth, 2004.

SCHOR M., *Wet : On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham : Duke University Press, 1999.

VERNES J., *Voyage au centre de la Terre*, Paris : Pierre-Jules Hetzel, 1864 (Voyages extraordinaires).

## Articles

BUTLER J., « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n°4, décembre 1988, p. 519 – 531.

CANTARELLA E., « L'hermaphrodite et la bisexualité à l'épreuve du droit dans l'antiquité », *Diogène* 2004/4 (n°208), p. 3 – 15.

CIXOUS H., « Le Rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 9-15.

CROUZET M., « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne, à propos de Fragoletta », *Romantisme*, 1984, n°45. Paradoxes, p. 25 – 42.

DUMONT F. et SOFIO S., « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, février 2007, n°43, p. 17-43.

GABELLINI M., « Meeting of Minds », *Modern Painters*, novembre 2009, p. 78-79.

KERR M., « Roni Horn. The luxury to apprehend », *FLASH ART*, vol. XXXVII, n°235, mars – avril 2004, p. 74-75.

LEWITT S., « Paragraphes sur l'art conceptuel », *Artforum*, 1967.

MARTINEZ A., « L'Anatomie monstrueuse dans l'art contemporain », *Corps*, vol. 4, n°1, p. 99-104.

MULVEY L., « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, 1975, p. 6-18.

NAUDIER D., « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, n°44, avril 2001, p. 57-73.

NIXON M., « Roni Horn. Tate Modern, London », Artforum International, vol. XLVII, n°1, septembre 2009, p. 282 – 283.

SEARLE A., « Becoming the Weather », *Modern Painters*, mai 2007, p. 65-70.

SPENCE R., « One And the Same », *The Financial Times*, 30/31 mai 2015, p. 16.

WATTEAU D., « Changer de sexe : les nouveaux jeux de l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, n°2, janvier 2003, p. 89-95.

WINTERSON J., « Entering the Flow-World. Roni Horn », *Art World,* n°4, février/mars 2009, p. 26-31.

ZABUNYAN E., « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, n° 43, février 2007, p. 171-186.

## Sources électroniques


BELCOVE J. L., « Roni Horn » dans *W Magazine*, 1 novembre 2009, [https://www.wmagazine.com/story/roni-horn], (23/05/2017).

BOURCIER N., « Horn Roni (1955 -) » dans *Universalis éducation* [en ligne], s.d., [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roni-horn/], (16/12/2016).

CENTRE POMPIDOU, « Le MINIMALISME » dans Centre Pompidou, août 2007, [ http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm], (11/07/2017).

CLEMENT C., « ANDROGYNE » *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.d., [http://www.universalis.fr/encyclopedie/androgyne/], (20/05/2017).

GUGGENHEIM, « Roni Horn » dans *Guggenheim*, 2017, [https://www.guggenheim.org/artwork/artist/roni-horn], (14/12/2016).

HAUSER & WIRTH, « Roni Horn » dans *Hauser & Wirth*, 2017, [https://www.hauserwirth.com/artists/14/roni-horn] (23/05/2017).

JAMIE K., « The Weather Woman » dans *The Guardian*, 14 mars 2009 [https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/14/roni-horn-tate-modern-exhibition], (12/12/2016).

LECLAIR B., « CIXOUS HÉLÈNE (1937- ) » dans *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, 2016, [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/helene-cixous/], (13/07/2017).

MICUCCI M., « Roni Horn et ses doubles littéraires »dans *Aware Women Artists*, 31 juin 2016, [https://awarewomenartists.com/magazine/roni-horn-doubles-litteraires/], (01/05/2017).

SCHORR C., « Weather Girls. An Interview with Roni Horn » dans *Frieze*, 2 janvier 1997, [https://frieze.com/article/weather-girls], (14/12/2016).

SMITH R., « Gaining a Voice and an Identity in Minimalism » dans *The New York Times*, 5 novembre 2009, [http://www.nytimes.com/2009/11/06/arts/design/06horn.html], (20/12/2016).

SPINELLI C., « Roni Horn » dans *Journal of Contemporary Art*, juin 1995, [http://www.jca-online.com/horn.html], (22/12/2016).

STONE K., « Roni Horn » dans *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 1 juillet 2002, [http://brooklynrail.org/2002/07/artseen/roni-horn], (29/05/2017).

THE PULITZER FOUNDATION FOR THE ARTS, « Portrait/Homage/Embodiment », dans The Pulizer Foundation for the Arts, s.d., [http://www.portrait.pulitzerarts.org/entrance-gallery/asphere-viii/], (12/12/2016).

XAVIER HUFKENS, « Roni Horn », *Xavier Hufkens*, s.d., [http://www.xavierhufkens.com/artists/roni-horn], (23/05/2017).

WHITNEY MUSEUM OF AMERCIAN ART, « Roni Horn aka Roni Horn », dans *Whitney Museum of American Art*, 2017, [http://whitney.org/Exhibitions/RoniHorn] (03/06/2017).

# ILLUSTRATIONS

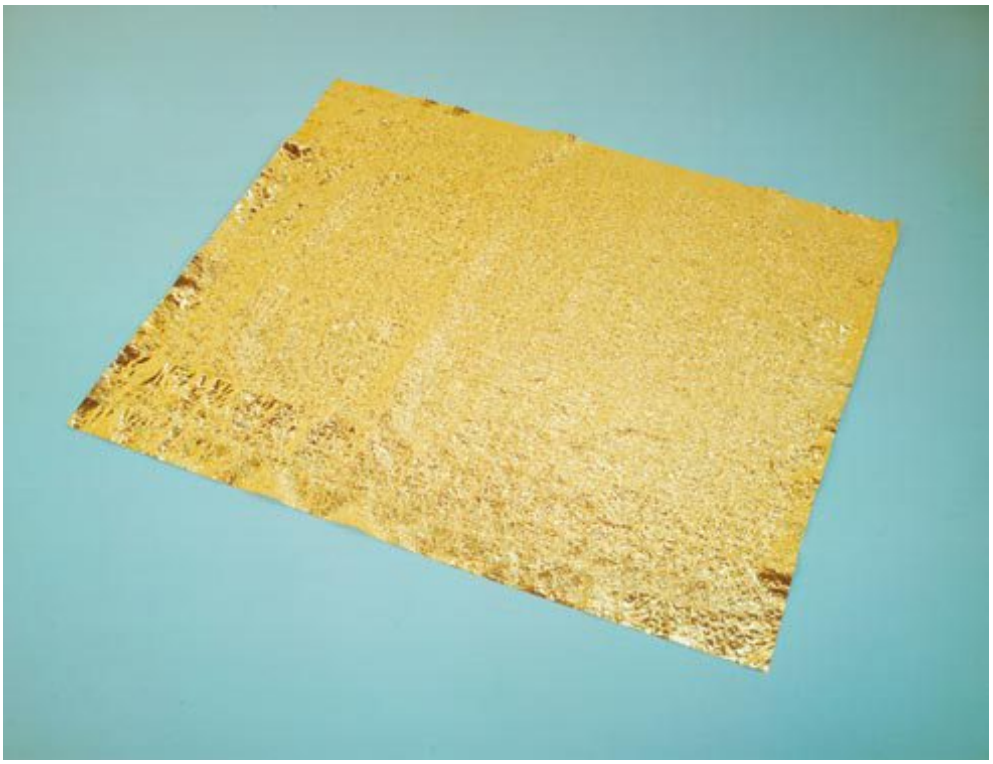


Fig. 1. Roni Horn, *Gold Field*, 1980-1982. Or pur, 0,002 x 124 x 152,5 cm. Installation. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Fig. 2. Roni Horn, *Paired Gold Mats, for Ross and Félix*, 1994-1995. Deux feuilles d'or superposées. 0,002 cm x 124,5 cm x 152, 4 cm chacune. Collection privée, Turin.



Fig. 3. Roni Horn, Sans titre, 1974-1975. 6 coins en verre coloré, étagère en acier ; installation pour jusqu'à 6 pièces. 18 x 5 x 3,5 cm chacun.



Fig. 4. Roni Horn, *Was III*, 1985-1995. Pigments et vernis sur papier. 81,3 x 78,7 cm. The Museum of Modern Art, New York, The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection Gift.

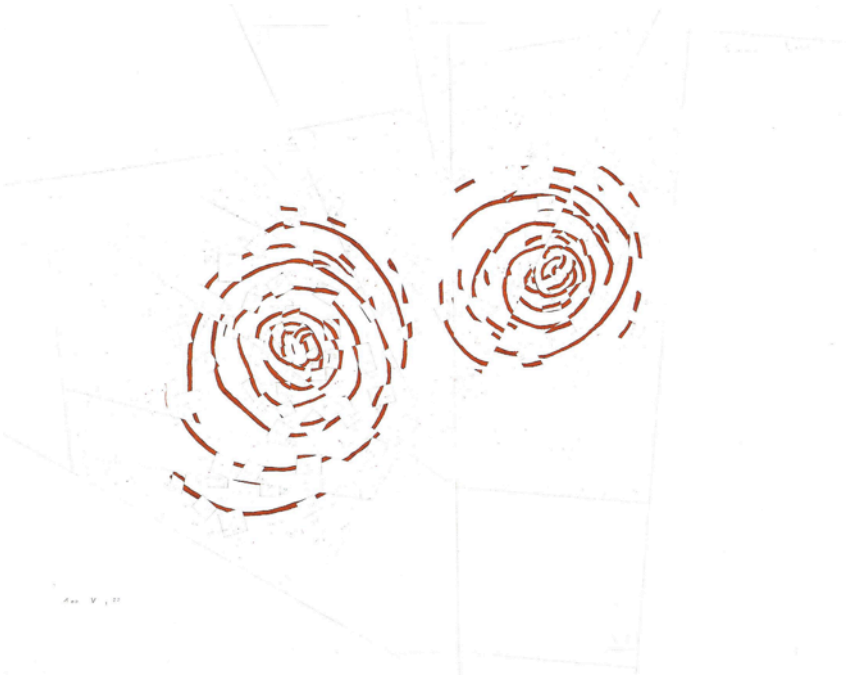


Fig. 5. Roni Horn, *Too V*, 2000. Pigments et vernis sur papier. 108, 6 x 146, 7 cm. Hauser & Wirth Zurich London, photographie de Bill Jacobson.



Fig. 6. Roni Horn, *Cabinet of*, 2001. 36 photographies. 762 x 335,3 cm au total. Collecio d'Art Contemporani, Fundacio « la Caixa », Barcelone.



Fig. 7. Roni Horn, *Cabinet of*, 2001. 36 photographies. 762 x 335,3 cm au total. Collecio d'Art Contemporani, Fundacio « la Caixa », Barcelone.

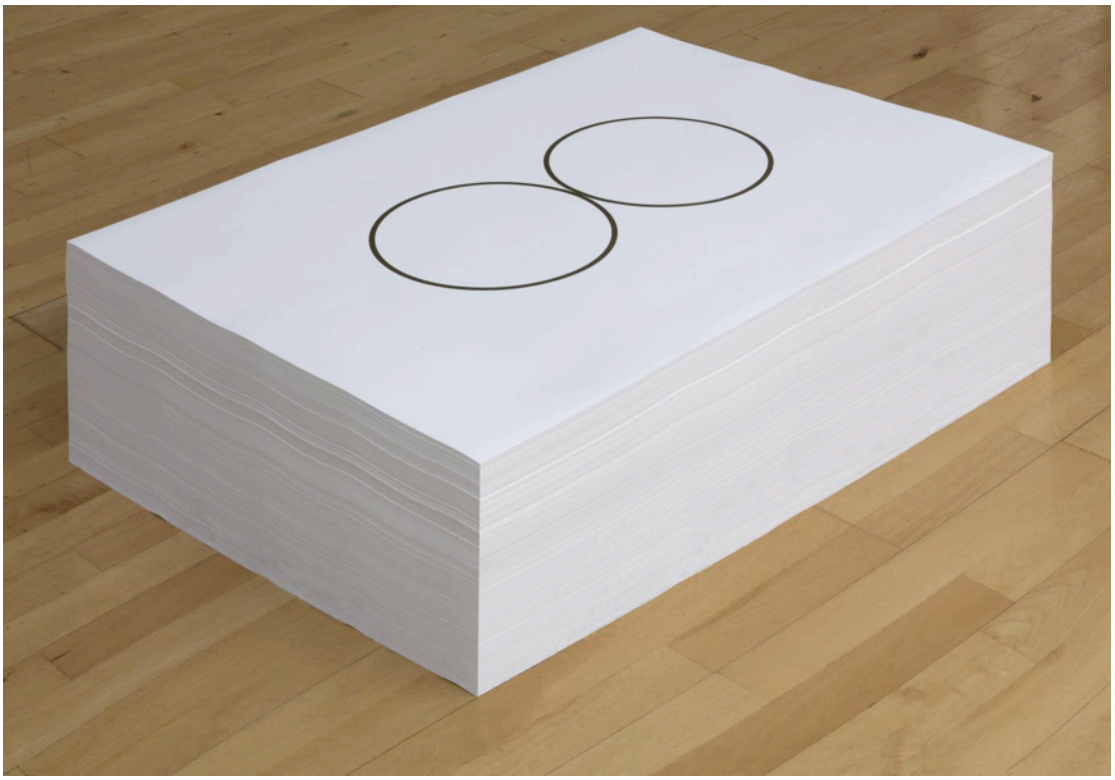


Fig. 8. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Double Portrait)*, 1991. Pile de papier imprimé. 26 x 100,1 x 19,8 cm. Fondation Felix Gonzalez-Torres, Andrea Rosen Gallery, New York.



Fig. 9. Roni Horn, *Pi*, 1997-1998. 45 photographies. Tirage iris. 13 éléments de 51,4 x 51,4 cm, 10 éléments de 51,4 x 41,3 cm chacun, 22 éléments de 51,4 x 69,2 cm chacun. Hauser & Wirth, Zurich Londres.



Fig. 10. Roni Horn, *Still Water (The River Thames, for Example)*, 1999. 15 lithographies (photos et textes). 76,2 x 104,1 cm chacune. Tate Modern, Londres.



Fig. 11. Roni Horn, *Still Water (The River Thames, for Example)*, 1999. 15 lithographies (photos et textes). 76,2 x 104,1 cm chacune. Tate Modern, Londres.



Fig. 12. Roni Horn, *Key and Cue, No. 1755 (TO MAKE A PRAIRIE IT TAKES A CLOVER AND ON BEE)*, 1994-2003. Aluminium et plastique. 261, 6 x 5,1 x 5,1 cm. Collection Melva Bucksbaum et Raymond Learsy, Sharon, Etats-Unis.



Fig. 13. Roni Horn. *Water, Selected*, 2007. 24 colonnes de verres emplies d'eau provenant des sources glaciaires. Diamètre 30,5 cm, hauteur 279, 4 cm chacune. Installation permanente à *VATNASAFN / LIBRARY OF WATER*, Stykkishólmur, Islande. Photographie de Stefan Altenburger.



Fig. 14. Roni Horn. *Water, Selected*, 2007. 24 colonnes de verres emplies d'eau provenant des sources glaciaires. Diamètre 30,5 cm, hauteur 279, 4 cm chacune. Installation permanente à *VATNASAFN / LIBRARY OF WATER*, Stykkishólmur, Islande. Photographie de Stefan Altenburger.



Fig. 15. Roni Horn, *Pink Tons*, 2008. Verre moulé. 121,9 x 121,9 x 121,9 cm, 4536 kg. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, 2009. Courtesy de l'artiste et Hauser &Wirth, Zurich London.




Fig. 16. Roni Horn, *You Are The Weather – Munich* (détails), 1995-1997. Sol en caoutchouc. 37 inserts de main courante, plastique mousse solide en uréthane. Sol 60 $m^2$, profondeur 3 cm. Installation permanente, German Meteorological Bureau, Munich.



Fig. 17. Roni Horn, *You Are The Weather – Munich* (détails), 1995-1997. Sol en caoutchouc. 37 inserts de main courante, plastique mousse solide en uréthane. Sol 60 $m^2$, profondeur 3 cm. Installation permanente, German Meteorological Bureau, Munich.



Fig. 18. Cindy Sherman, *Untitled Film Still # 3*, 1977.
Tirage gélatino-argentique. 18 x 24 cm. Le MoMA, New York.



Fig. 19. Cindy Sherman, *Untitled Film Still # 16*, 1978.
Tirage gélatino-argentique. 24 x 19,2 cm. Le MoMA,
New York.



Fig. 20. Roni Horn, *You Are the Weather*, 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.

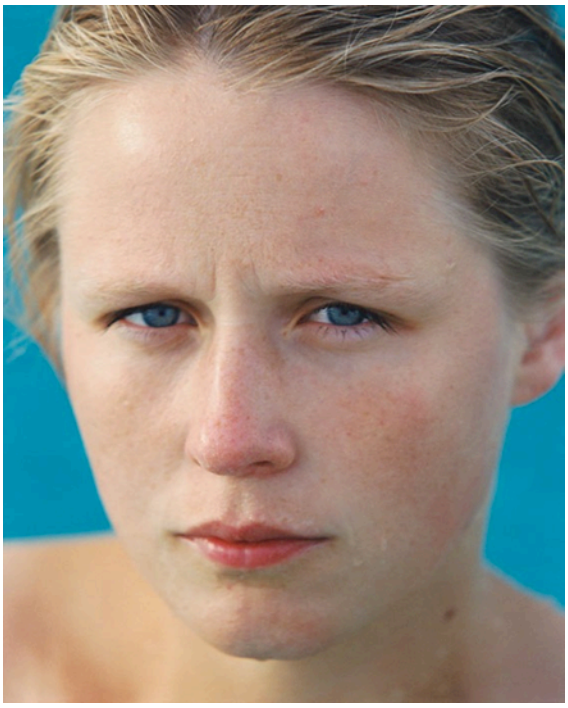


Fig. 21. Roni Horn, *You Are the Weather*, 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.

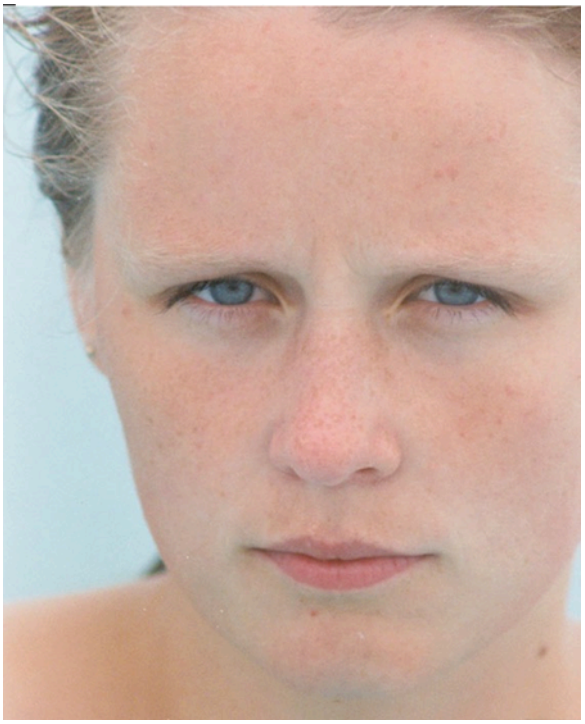


Fig. 22. Roni Horn, *You Are the Weather*, 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.



Fig. 23. Roni Horn, *You Are the Weather*, 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.



Fig. 24. Roni Horn, *You Are the Weather*, 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.

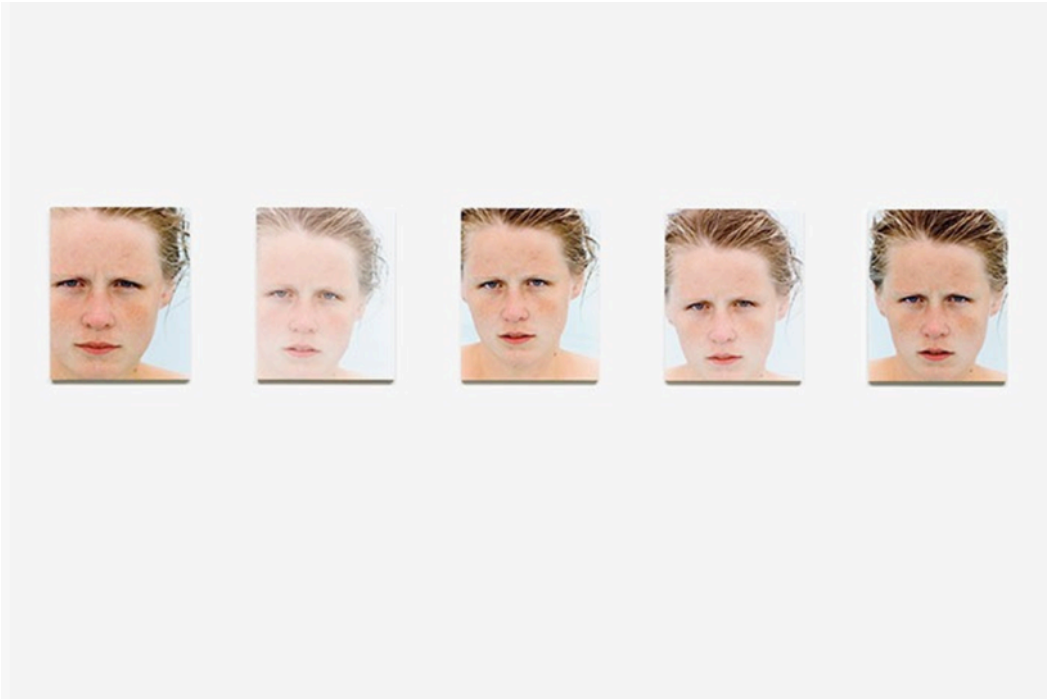


Fig. 25. Roni Horn, *You Are the Weather*, 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.



Fig. 26. Roni Horn, *Asphere*, 1988-2001. Sphère en acier inoxydable. 30,5-32,4 cm de diamètre. Goetz Collection, Munich.



Fig. 27. Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929. Tirage gélatino-argentique. 14 x 9 cm. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.



Fig. 28. Claude Cahun, *Autoportrait*, 1927. Tirage gélatino-argentique. 19,5 x 14 cm. Musée des Beaux-Arts de Nantes.



Fig. 29. Man Ray, *Marcel Duchamp en Rrose Sélavy*, 1921. Négatif au gélatino bromure d'argent sur verre. 12 x 9 cm, Centre Pompidou, Paris.



Fig. 30. Juergen Teller, *Roni Horn*, 2009. Photographie couleur.



Fig. 31. Roni Horn, *Things That Happen Again : A Here and a There*, 1986-1991. Deux éléments en cuivre. 29,2 – 43,3 cm de diamètre chacune, 88,9 cm de longueur. Vue de l'installation à Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1988. Collections, The Detroit Institute of Arts, Detroit ; Donald Judd Foundation, Marfa, Texas.



Fig. 32. Roni Horn, *Things That Happen Again : For Two Rooms*, 1986-1991. Deux éléments en cuivre installés dans deux pièces séparées. 29,2 – 43,3 cm de diamètre chacun, 88,9 cm de longueur. Vue de Vue d'exposition, Galerie Lelong, New York. Hauser & Wirth, Zurich Londres.



Fig. 33. Roni Horn, *Things That Happen Again : For Two Rooms*, 1986-1991. Deux éléments en cuivre installés dans deux pièces séparées. 29,2 – 43,3 cm de diamètre chacun, 88,9 cm de longueur. Vue de Vue d'exposition, Galerie Lelong, New York. Hauser & Wirth, Zurich Londres.

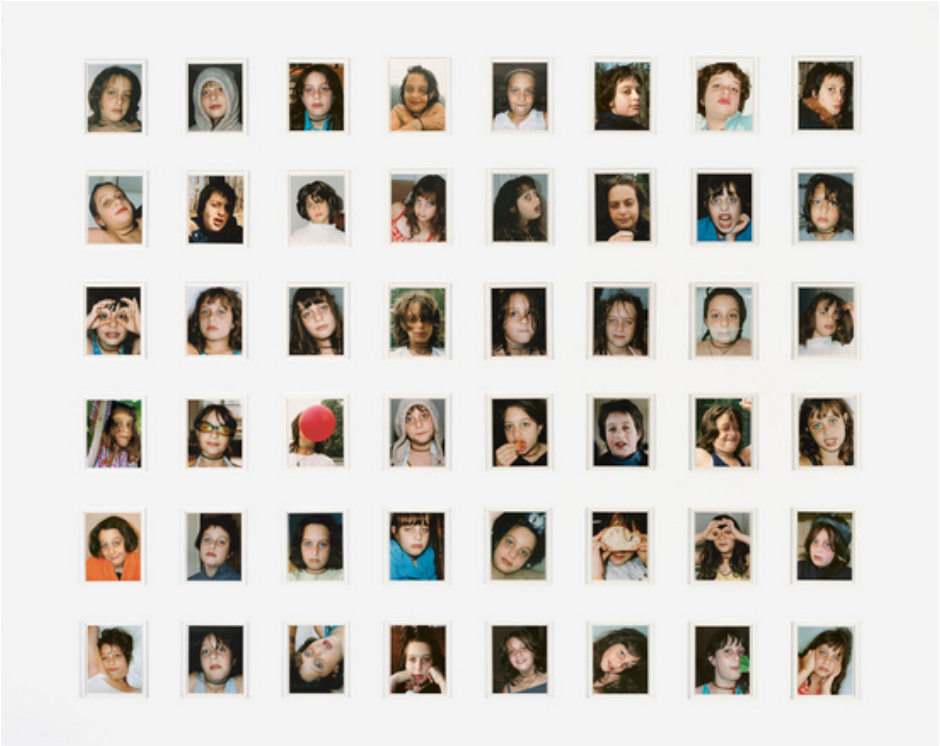


Fig. 34. Roni Horn, *This is Me, This is You*, 1998-2000. 96 photographies couleur. 31,8 x 26 cm chacune. Vue d'exposition. Hauser and Wirth, Zurich Londres.



Fig. 35. Roni Horn, *This is Me, This is You*, 1998-2000. 96 photographies couleur. 31,8 x 26 cm chacune. Vue d'exposition. Hauser and Wirth, Zurich Londres.



Fig. 36. Roni Horn, *This is Me, This is You* (détails), 1998-2000. 96 photographies couleur. 31,8 x 26 cm chacune. Hauser and Wirth, Zurich Londres.



Fig. 37. Roni Horn, *This is Me, This is You* (détails), 1998-2000. 96 photographies couleur. 31,8 x 26 cm chacune. Hauser and Wirth, Zurich Londres.



Fig. 38. Roni Horn, *How Dickinson Stayed Home*, 1992-1993. Solide en aluminium, plastique. 25 élémens. 12,5 X 12, 5cm avec longueur variable. Installation, Marfo Leavin Gallery, Los Angeles. Collections, The Museum of Modern Art, New Yor ; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Fig. 39. Roni Horn, *Bluff Life* (détails), 1982. Aquarelle, crayon et graphiqe sur 13 cartes. 31,4 x 30,8 cm chacune. The Museum of Modern Art, New York, acquis avec la générosité de Christian Braun. Photographie The Museum of Modern Art/Art Resource.



Fig. 40. Roni Horn, *Bluff Life* (détails), 1982. Aquarelle, crayon et graphiqe sur 13 cartes. 31,4 x 30,8 cm chacune. The Museum of Modern Art, New York, acquis avec la générosité de Christian Braun. Photographie The Museum of Modern Art/Art Resource.



Fig. 41. Roni Horn, *To Place : Folds* (détails), vol. 2. New York : Mary Boone Gallery, 1991.



Fig. 42. Roni Horn, *To Place : Folds* (détails), vol. 2. New York : Mary Boone Gallery, 1991.



Fig. 43. Roni Horn, *To Place : Lava* (détails), vol. 3, New York, 1992.

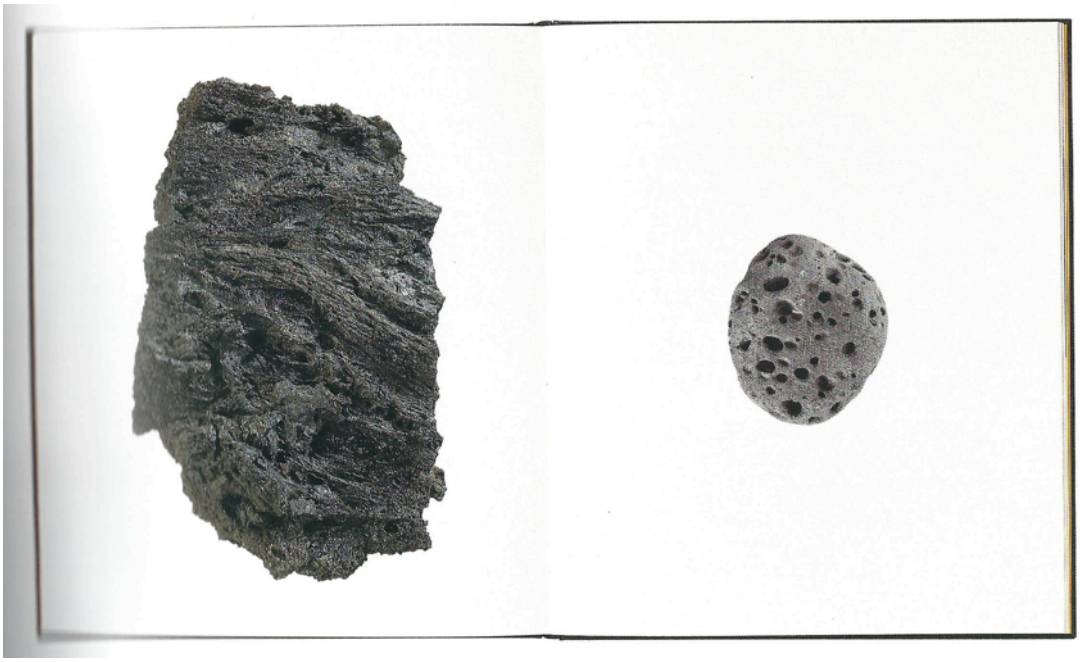


Fig. 44. Roni Horn, *To Place : Lava* (détails), vol. 3, New York, 1992.



Fig. 45. Roni Horn, *To Place : Pooling Waters* (détail), vol. 4., Cologne : Walther König, 1994. 2 volumes.



Fig. 46. Roni Horn, *To Place : Pooling Waters* (détail), vol. 4., Cologne : Walther König, 1994. 2 volumes.

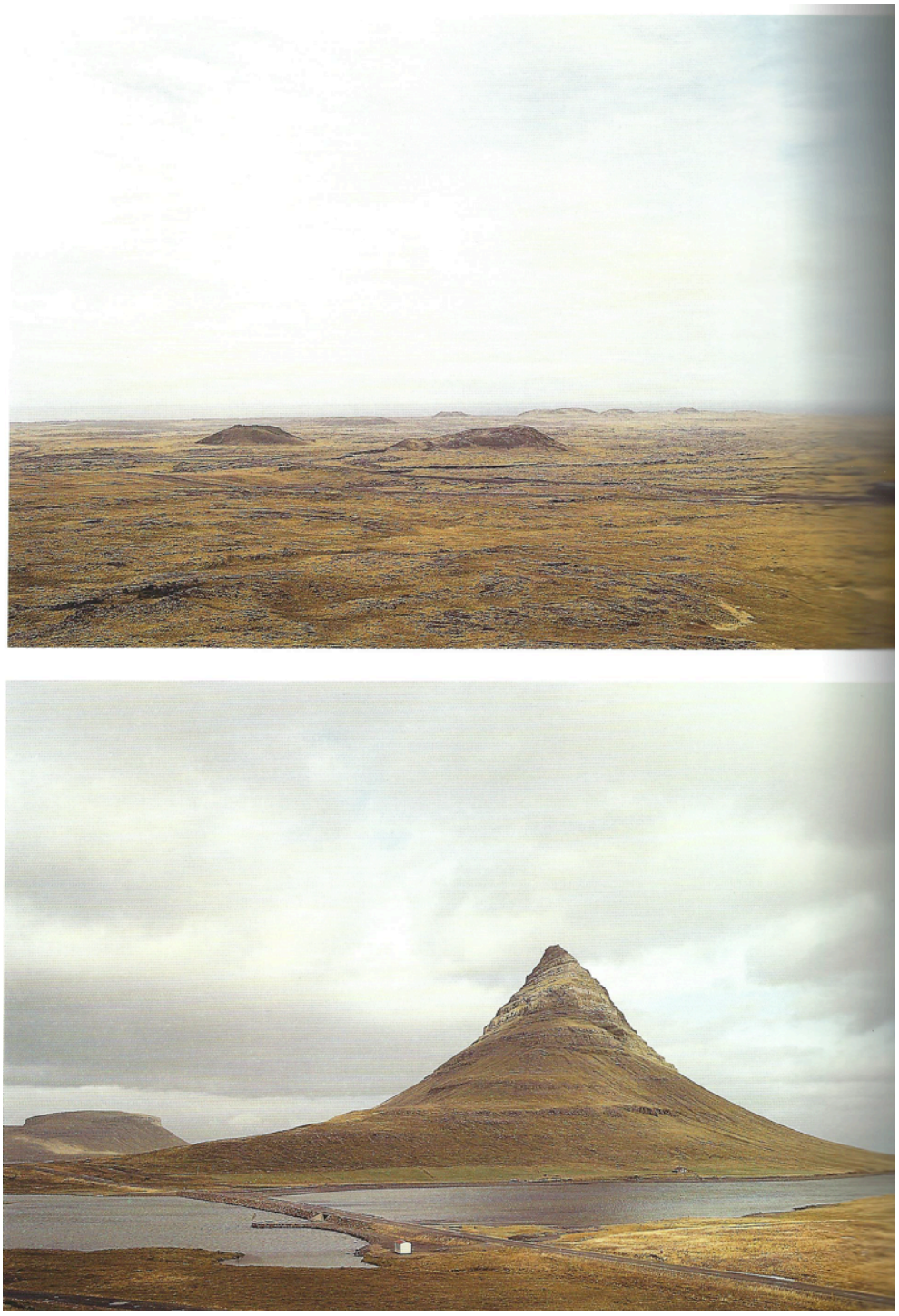


Fig. 47. Roni Horn, *To Place : Verne's Journey* (détails), vol. 5, Cologne : Walther König : 1995.



Fig. 48. Roni Horn, *To Place : Verne's Journey* (détail), vol. 5, Cologne : Walther König : 1995.



Fig. 49. Roni Horn, *To Place : Artic Circles* (détail), vol. 7, Denver : Ginny Williams, 1998.



Fig. 50. Roni Horn, *To Place : Artic Circles* (détail), vol. 7, Denver : Ginny Williams, 1998.



Fig. 51. Roni Horn, *To Place : Artic Circles* (détail), vol. 7, Denver : Ginny Williams, 1998.



Fig. 52. Roni Horn, *To Place : Artic Circles* (détail), vol. 7, Denver : Ginny Williams, 1998.



Fig. 53. Roni Horn, *Becoming a Landscape* (détails), 1999-2000. 10 impressions C appariées, 20 tirages au total. 48, 3 x 48,3 cm chacune. Hauser & Wirth, Zurich Londres.



Fig. 54. Roni Horn, *Becoming a Landscape* (détails), 1999-2000. 10 impressions C appariées, 20 tirages au total. 48, 3 x 48,3 cm chacune. Hauser & Wirth, Zurich Londres.

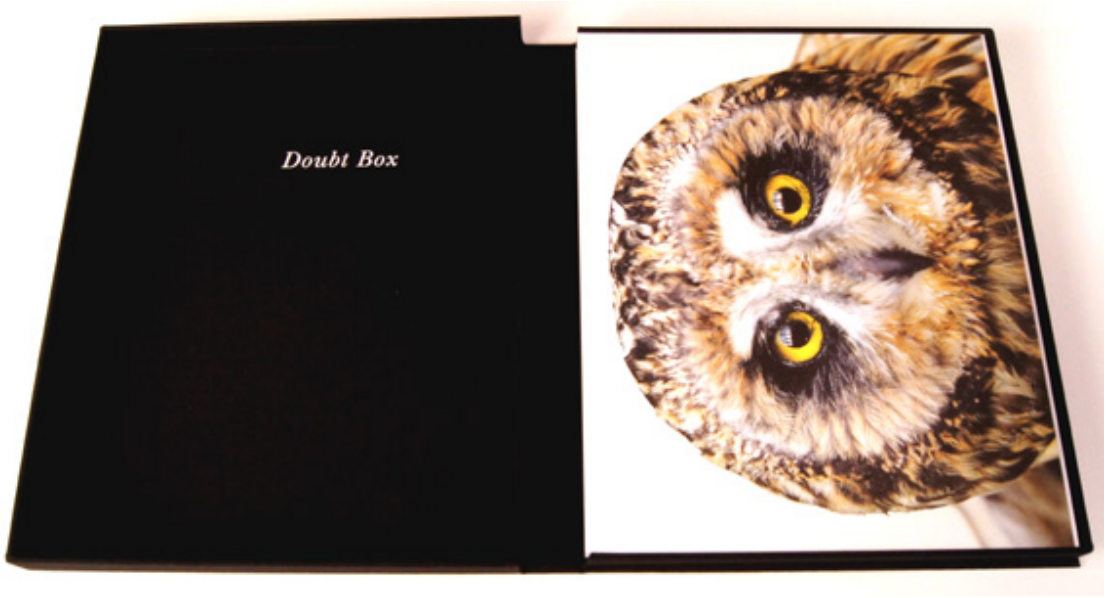



Fig. 55. Roni Horn, *Doubt Box* (détail), vol. 9, Göttingen : Steidl, 2006. Ensemble de 28 cartes à 2 faces.



Fig. 56. Roni Horn, *Doubt Box* (détail), vol. 9, Göttingen : Steidl, 2006. Ensemble de 28 cartes à 2 faces.



Fig. 57. Roni Horn, *Doubt Box* (détail), vol. 9, Göttingen : Steidl, 2006. Ensemble de 28 cartes à 2 faces.

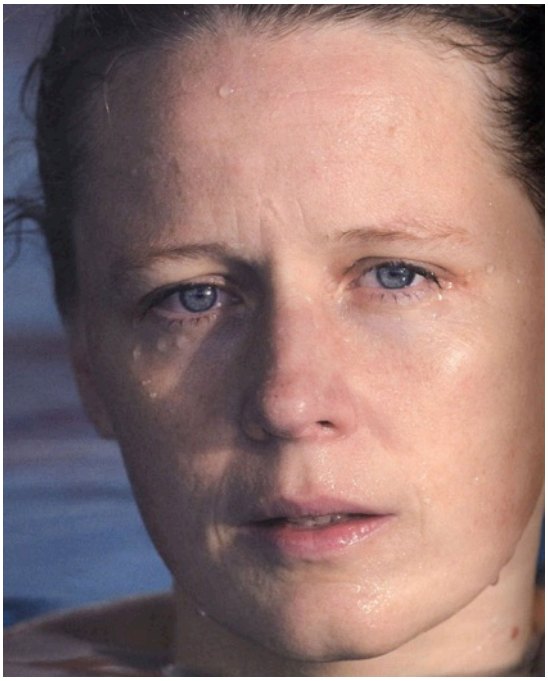


Fig. 58. Roni Horn, *Haraldsdottir. Part Two* (détail), vol. 10, Göttingen : Steidl, 2001.



Fig. 59. Roni Horn, *Haraldsdottir. Part Two* (détail), vol. 10, Göttingen : Steidl, 2001.



Fig. 60. Roni Horn, *Haraldsdottir. Part Two* (détail), vol. 10, Göttingen : Steidl, 2001.



Fig. 61. Roni Horn, *a.k.a.* (détails), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.



Fig. 62. Roni Horn, *a.k.a.* (détails), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.



Fig. 63. Roni Horn, *a.k.a.* (détails), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.



Fig. 64. Roni Horn, *a.k.a.* (détail), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.



Fig. 65. Roni Horn, *a.k.a.* (détail), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.

# TABLE ET SOURCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Roni Horn, *Gold Field*, 1980-1982. Or pur. 0,002 x 124 x 152,5 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
Extrait de : GUGGENHEIM, « Roni Horn. Gold Field » dans *Guggenheim*, 2017, [https://www.guggenheim.org/artwork/14665], (03/08/2017). p. 88.

Fig. 2. Roni Horn, *Paired Gold Mats, for Ross and Félix*, 1994-1995. Deux feuilles d'or superposées. 0,002 cm x 124,5 cm x 152, 4 cm chacune. Collection privée, Turin.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 141. p. 88.

Fig. 3. Roni Horn, Sans titre, 1974-1975. 6 coins en verre coloré, étagère en acier ; installation pour jusqu'à 6 pièces. 18 x 5 x 3,5 cm chacun.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 31. p. 89.

Fig. 4. Roni Horn, *Was III*, 1985-1995. Pigments et vernis sur papier. 81,3 x 78,7 cm. The Museum of Modern Art, New York, The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection Gift.
Extrait : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 89. p. 90.

Fig. 5. Roni Horn, *Too V*, 2000. Pigments et vernis sur papier. 108, 6 x 146, 7 cm. Hauser & Wirth Zurich London, photographie de Bill Jacobson.
Extrait : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 91. p. 90.

Fig. 6. Roni Horn, *Cabinet of*, 2001. 36 photographies. 762 x 335,3 cm au total. Collecio d'Art Contemporani, Fundacio « la Caixa », Barcelone.
Extrait de : *A Kind of You. 6 Portraits by Roni Horn*, catalogue d'exposition, Australian Centre of Contemporary Art à Melbourne, 11 août – 30 septembre 2007, Göttingen : Steidi, 2007, p. 48-49. p. 91.

Fig. 7. Roni Horn, *Cabinet of* (détail), 2001. 36 photographies. 762 x 335,3 cm au total. Collecio d'Art Contemporani, Fundacio « la Caixa », Barcelone.
Extrait de : TATE, « Toni Horn aka Roni Horn : Explore the Exhibition, Room Guide, Room 7) dans *Tate*, s. d., [http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibitio-20], (03/08/2017). p. 91.

Fig. 8. Felix Gonzalez-Torres*, Untitled (Double Portrait)*, 1991. Pile de papier imprimé. 26 x 100,1 x 19,8 cm. Fondation Felix Gonzalez-Torres, Andrea Rosen Gallery, New York.

Extrait de : TATE, « Felix Gonzalez-Torres. ‘’Untitled’’ (Double Portrait). 1991 » dans *Tate*, s. d., [ http://www.tate.org.uk/art/artworks/gonzalez-torres-untitled-double-portrait-t13309], (03/08/2017). p. 92.

Fig. 9. Roni Horn, *Pi*, 1997-1998. 45 photographies. Tirage iris. 13 éléments de 51,4 x 51,4 cm, 10 éléments de 51,4 x 41,3 cm chacun, 22 éléments de 51,4 x 69,2 cm chacun. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d’exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 64-65.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 10-11. p. 93.

Fig. 10. Roni Horn, *Still Water (The River Thames, for Example)*, 1999. 15 lithographies (photos et textes). 76,2 x 104,1 cm chacune. Tate Modern, Londres.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d’exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 107. p. 94.

Fig. 11. Roni Horn, *Still Water (The River Thames, for Example)*, 1999. 15 lithographies (photos et textes). 76,2 x 104,1 cm chacune. Tate Modern, Londres.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d’exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 105. p. 95.

Fig. 12. Roni Horn, *Key and Cue, No. 1755 (TO MAKE A PRAIRIE IT TAKES A CLOVER AND ON BEE)*, 1994-2003. Aluminium et plastique. 261, 6 x 5,1 x 5,1 cm. Collection Melva Bucksbaum et Raymond Learsy, Sharon, Etats-Unis.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d’exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 63-62. p. 96.

Fig. 13. Roni Horn. *Water, Selected*, 2007. 24 colonnes de verres emplies d’eau provenant des sources glaciaires. Diamètre 30,5 cm, hauteur 279, 4 cm chacune. Installation permanente à *VATNASAFN / LIBRARY OF WATER*, Stykkishólmur, Islande. Photographie de Stefan Altenburger.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d’exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 117. p. 97.

Fig. 14. Roni Horn. *Water, Selected*, 2007. 24 colonnes de verres emplies d’eau provenant des sources glaciaires. Diamètre 30,5 cm, hauteur 279, 4 cm chacune. Installation permanente à *VATNASAFN / LIBRARY OF WATER*, Stykkishólmur, Islande. Photographie de Stefan Altenburger.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d’exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 147. p. 98.

Fig. 15. Roni Horn, *Pink Tons*, 2008. Verre moulé. 121,9 x 121,9 x 121,9 cm, 4536 kg. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, 2009. Courtesy de l'artiste et Hauser &Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : TATE, « Toni Horn aka Roni Horn : Explore the Exhibition, Room Guide, Room 8) dans *Tate*, s. d., [http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibitio-20], (03/08/2017). p. 99.

Fig. 16. Roni Horn, *You Are The Weather – Munich* (détails), 1995-1997. Sol en caoutchouc. 37 inserts de main courante, plastique mousse solide en uréthane. Sol 60 $m^2$, profondeur 3 cm. Installation permanente, German Meteorological Bureau, Munich.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 64. p. 100.

Fig. 17. Roni Horn, *You Are The Weather – Munich* (détails), 1995-1997. Sol en caoutchouc. 37 inserts de main courante, plastique mousse solide en uréthane. Sol 60 $m^2$, profondeur 3 cm. Installation permanente, German Meteorological Bureau, Munich.
Extrait de : COOKE L., DE DUVE T. et NERI L., *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 66-67. p. 100.

Fig. 18. Cindy Sherman, *Untitled Film Still # 3*, 1977. Tirage gélatino-argentique. 18 x 24 cm. Le MoMA, New York.
Extrait de : MOMA, « CINDY SHERMAN. Galeries » dans *MoMA*, 2017, [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php], (03/08/2017). p. 101.

Fig. 19. Cindy Sherman, *Untitled Film Still # 16*, 1978. Tirage gélatino-argentique. 24 x 19,2 cm. Le MoMA, New York.
Extrait de : MOMA, « CINDY SHERMAN. Galeries » dans *MoMA*, 2017, [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php], (03/08/2017). p. 101.

Fig. 20. Roni Horn, *You Are the Weather*, 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : HAUSER & WIRTH, « Roni Horn. Images » dans *Hauser & Wirth*, 2017, [https://www.hauserwirth.com/artists/14/roni-horn/images-clips/58/], (03/08/2017). p.102.

Fig. 21. Roni Horn, *You Are the Weather* (détail), 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : TATE, « Toni Horn aka Roni Horn : Explore the Exhibition, Room Guide, Room 13) dans *Tate*, s. d., [http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibitio-20], (03/08/2017). p. 102.

Fig. 22. Roni Horn, *You Are the Weather* (détail), 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : TATE, « Toni Horn aka Roni Horn : Explore the Exhibition, Room Guide, Room 13) dans *Tate*, s. d., [http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibitio-20], (03/08/2017). p. 103.

Fig. 23. Roni Horn, *You Are the Weather* (détail), 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : TATE, « Toni Horn aka Roni Horn : Explore the Exhibition, Room Guide, Room 13) dans *Tate*, s. d., [http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibitio-20], (03/08/2017). p. 103.

Fig. 24. Roni Horn, *You Are the Weather* (détail), 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : TATE, « Toni Horn aka Roni Horn : Explore the Exhibition, Room Guide, Room 13) dans *Tate*, s. d., [http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibitio-20], (03/08/2017). p. 104.

Fig. 25. Roni Horn, *You Are the Weather* (détail), 1994-1996, 64 photographies couleur et 36 photographies noir et blanc. 26,7 x 21,6 cm. Vue de l'exposition Roni Horn aka Roni Horn, Tate Modern, Londres, 2009. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : TATE, « Toni Horn aka Roni Horn : Explore the Exhibition, Room Guide, Room 13) dans *Tate*, s. d., [http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibitio-20], (03/08/2017). p. 104.

Fig. 26. Roni Horn, *Asphere*, 1988-2001. Sphère en acier inoxydable. 30,5-32,4 cm de diamètre. Goetz Collection, Munich.
Extrait de : ARTSY, « Roni Horn. Asphere » dans *Artsy*, 2017, [https://www.artsy.net/artwork/roni-horn-asphere], (03/08/2017). p. 105.

Fig. 27. Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929. Tirage gélatino-argentique. 14 x 9 cm. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
Extrait de : JEU DE PAUME, « Claude Cahun » dans *Jeu de Paume*, s. d., [http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=1397], (03/08/2017). p. 106.

Fig. 28. Claude Cahun, *Autoportrait*, 1927. Tirage gélatino-argentique. 19,5 x 14 cm. Musée des Beaux-Arts de Nantes.
Extrait de : JEU DE PAUME, « Claude Cahun » dans *Jeu de Paume*, s. d., [http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=1397], (03/08/2017). p. 106.

Fig. 29. Man Ray, *Marcel Duchamp en Rrose Sélavy*, 1921. Négatif au gélatino bromure d'argent sur verre. 12 x 9 cm, Centre Pompidou, Paris.

Extrait de : CENTRE POMPIDOU, « Marcel Duchamp en Rrose Sélavy » dans *Centre Pompidou*, s. d., [https://www.centrepompidou.fr/cpv], (03/08/2017). p. 107.

Fig. 30. Juergen Teller, *Roni Horn*, 2009. Photographie couleur.
Extrait de : J. L. BELCOVE, « Roni Horn », *W Magazine*, 1 novembre 2009, [https://www.wmagazine.com/story/roni-horn], (23/05/2017). p. 108.

Fig. 31. Roni Horn, *Things That Happen Again : A Here and a There*, 1986-1991. Deux éléments en cuivre. 29,2 – 43,3 cm de diamètre chacun, 88,9 cm de longueur. Vue de l'installation à Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1988. Collections, The Detroit Institute of Arts, Detroit ; Donald Judd Foundation, Marfa, Texas.
Extrait de : CHINATI, « Roni Horn » dans *Chinati*, 2017, [https://www.chinati.org/collection/ronihorn], (03/08/2017). p. 109.

Fig. 32. Roni Horn, *Things That Happen Again : For Two Rooms*, 1986-1991. Deux éléments en cuivre installés dans deux pièces séparées. 29,2 – 43,3 cm de diamètre chacun, 88,9 cm de longueur. Vue de Vue d'exposition, Galerie Lelong, New York. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 137. p. 110.

Fig. 33. Roni Horn, *Things That Happen Again : For Two Rooms*, 1986-1991. Deux éléments en cuivre installés dans deux pièces séparées. 29,2 – 43,3 cm de diamètre chacun, 88,9 cm de longueur. Vue de Vue d'exposition, Galerie Lelong, New York. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 139. p. 111.

Fig. 34. Roni Horn, *This is Me, This is You*, 1998-2000. 96 photographies couleur. 31,8 x 26 cm chacune. Vue d'exposition. Hauser and Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : HAUSER & WIRTH, « Roni Horn. Images » dans *Hauser & Wirth*, 2017, [https://www.hauserwirth.com/artists/14/roni-horn/images-clips/58/], (03/08/2017). p. 112.

Fig. 35. Roni Horn, *This is Me, This is You*, 1998-2000. 96 photographies couleur. 31,8 x 26 cm chacune. Vue d'exposition. Hauser and Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 133. p. 112.

Fig. 36. Roni Horn, *This is Me, This is You* (détails), 1998-2000. 96 photographies couleur. 31,8 x 26 cm chacune. Hauser and Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : K. SCHOEN, « The Serial Attitude Redux » dans *X-TRA*, 2017, [http://x-traonline.org/article/the-serial-attitude-redux/], (03/08/2017). p. 113.

Fig. 37. Roni Horn, *This is Me, This is You* (détails), 1998-2000. 96 photographies couleur. 31,8 x 26 cm chacune. Hauser and Wirth, Zurich Londres.

Extrait de : A. Ross, « Roni Horn – This is Me, This is Yoy, 2000 » dans *Flickr*, 1 décembre 2008, [https://www.flickr.com/photos/13166455@N05/3075659450], (03/08/2017). p. 114.

Fig. 38. Roni Horn, *How Dickinson Stayed Home*, 1992-1993. Solide en aluminium, plastique. 25 élémens. 12,5 X 12, 5cm avec longueur variable. Installation, Marfo Leavin Gallery, Los Angeles. Collections, The Museum of Modern Art, New Yor ; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
Extrait de : C. ROUDENIS, « How Dickinson Stayed Home, 1993, Roni Horn » dans *PICSSR*, s. d., [http://picssr.com/photos/8272429@N04/], (04/08/2017). p. 115.

Fig. 39. Roni Horn, *Bluff Life* (détails), 1982. Aquarelle, crayon et graphiqe sur 13 cartes. 31,4 x 30,8 cm chacune. The Museum of Modern Art, New York, acquis avec la générosité de Christian Braun. Photographie The Museum of Modern Art/Art Resource.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 80. p. 116.

Fig. 40. Roni Horn, *Bluff Life* (détails), 1982. Aquarelle, crayon et graphiqe sur 13 cartes. 31,4 x 30,8 cm chacune. The Museum of Modern Art, New York, acquis avec la générosité de Christian Braun. Photographie The Museum of Modern Art/Art Resource.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 81. p. 116.

Fig. 41. Roni Horn, *To Place : Folds* (détails), vol. 2. New York : Mary Boone Gallery, 1991.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI., *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 110. p. 117.

Fig. 42. Roni Horn, *To Place : Folds* (détails), vol. 2. New York : Mary Boone Gallery, 1991.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 111. p. 117.

Fig. 43. Roni Horn, *To Place : Lava* (détails), vol. 3, New York, 1992.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI., *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 114. p. 118.

Fig. 44. Roni Horn, *To Place : Lava* (détails), vol. 3, New York, 1992.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 115. p. 118.

Fig. 45. Roni Horn, *To Place : Pooling Waters* (détail), vol. 4., Cologne : Walther König, 1994. 2 volumes.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 132. p. 119.

Fig. 46. Roni Horn, *To Place : Pooling Waters* (détail), vol. 4., Cologne : Walther König, 1994. 2 volumes.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 133. p. 119.

Fig. 47. Roni Horn, *To Place : Verne's Journey* (détails), vol. 5, Cologne : Walther König : 1995.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 62. p. 120.

Fig. 48. Roni Horn, *To Place : Verne's Journey* (détails), vol. 5, Cologne : Walther König : 1995.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 63. p. 121.

Fig. 49. Roni Horn, *To Place : Artic Circles* (détail), vol. 7, Denver : Ginny Williams, 1998.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 66. p. 122.

Fig. 50. Roni Horn, *To Place : Artic Circles* (détail), vol. 7, Denver : Ginny Williams, 1998.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 67. p. 122.

Fig. 51. Roni Horn, *To Place : Artic Circles* (détail), vol. 7, Denver : Ginny Williams, 1998.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 68. p. 123.

Fig. 52. Roni Horn, *To Place : Artic Circles* (détail), vol. 7, Denver : Ginny Williams, 1998.
Extrait de : L. COOKE, T. DE DUVE T. et L. NERI, *Roni Horn*, New York : Phaidon, 2008, p. 47. p. 123.

Fig. 53. Roni Horn, *Becoming a Landscape* (détails), 1999-2000. 10 impressions C appariées, 20 tirages au total. 48, 3 x 48,3 cm chacune. Hauser & Wirth, Zurich Londres.
Extrait de : HAUSER & WIRTH, « Roni Horn. Images » dans *Hauser & Wirth*, 2017, [https://www.hauserwirth.com/artists/14/roni-horn/images-clips/58/], (03/08/2017).
p. 124.

Fig. 54. Roni Horn, *Becoming a Landscape* (détails), 1999-2000. 10 impressions C appariées, 20 tirages au total. 48, 3 x 48,3 cm chacune. Hauser & Wirth, Zurich Londres.

Extrait de : HAUSER & WIRTH, « Roni Horn. Images » dans *Hauser & Wirth*, 2017, [https://www.hauserwirth.com/artists/14/roni-horn/images-clips/58/], (03/08/2017). p. 124.

Fig. 55. Roni Horn, *Doubt Box* (détail), vol. 9, Göttingen : Steidl, 2006. Ensemble de 28 cartes à 2 faces.
Extrait de : *ARTIST'BOOK*, « Roni Horn – Doubt Box (Island, To Place 9) » dans *Artist'Book*, 18 juillet 2017, [http://artistsbooks.info/AB_Horn%20Roni_Doubt%20Box.html], (04/08/2017). p. 125.

Fig. 56. Roni Horn, *Doubt Box* (détail), vol. 9, Göttingen : Steidl, 2006. Ensemble de 28 cartes à 2 faces.
Extrait de : *ARTIST'BOOK*, « Roni Horn – Doubt Box (Island, To Place 9) » dans *Artist'Book*, 18 juillet 2017, [http://artistsbooks.info/AB_Horn%20Roni_Doubt%20Box.html], (04/08/2017). p. 125.

Fig. 57. Roni Horn, *Doubt Box* (détail), vol. 9, Göttingen : Steidl, 2006. Ensemble de 28 cartes à 2 faces.
Extrait de : *ARTIST'BOOK*, « Roni Horn – Doubt Box (Island, To Place 9) » dans *Artist'Book*, 18 juillet 2017, [http://artistsbooks.info/AB_Horn%20Roni_Doubt%20Box.html], (04/08/2017). p. 126.

Fig. 58. Roni Horn, *Haraldsdottir. Part Two* (détail), vol. 10, Göttingen : Steidl, 2001.
Extrait de : VINCENT BORRELLI, « Roni Horn, Haraldsdottir, Part Two (Island : To Place 10) » dans *Vincent Borrelli*, 2017, [https://www.vincentborrelli.com/pages/books/108319/roni-horn/roni-horn-haraldsdottir-part-two-island-to-place-10-signed], (04/08/2017). p. 127.

Fig. 59. Roni Horn, *Haraldsdottir. Part Two* (détail), vol. 10, Göttingen : Steidl, 2001.
Extrait de : VINCENT BORRELLI, « Roni Horn, Haraldsdottir, Part Two (Island : To Place 10) » dans *Vincent Borrelli*, 2017, [https://www.vincentborrelli.com/pages/books/108319/roni-horn/roni-horn-haraldsdottir-part-two-island-to-place-10-signed], (04/08/2017). p. 127.

Fig. 60. Roni Horn, *Haraldsdottir. Part Two* (détail), vol. 10, Göttingen : Steidl, 2001.
Extrait de : VINCENT BORRELLI, « Roni Horn, Haraldsdottir, Part Two (Island : To Place 10) » dans *Vincent Borrelli*, 2017, [https://www.vincentborrelli.com/pages/books/108319/roni-horn/roni-horn-haraldsdottir-part-two-island-to-place-10-signed], (04/08/2017). p. 128.

Fig. 61. Roni Horn, *a.k.a.* (détails), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.
Extrait de : DES LIVRES ET DES PHOTOS, « Roni Horn AKA » dans *Des Livres et des photos*, 3 septembre 2010,

[http://deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr/2010/09/03/roni-horn-aka/], (05/08/2017). p. 129.

Fig. 62. Roni Horn, *a.k.a.* (détails), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.
Extrait de : TRAJECTOIRE, « Roni Horn » dans *Trajectoire*, 3 octobre 2016, [http://trajectoire.ch/roni-horn/], (05/08/2017). p. 129.

Fig. 63. Roni Horn, *a.k.a.* (détails), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.
Extrait de : TRAJECTOIRE, « Roni Horn » dans *Trajectoire*, 3 octobre 2016, [http://trajectoire.ch/roni-horn/], (05/08/2017). p. 130.

Fig. 64. Roni Horn, *a.k.a.* (détail), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 110. p. 131.

Fig. 65. Roni Horn, *a.k.a.* (détail), 2008-2009. Impression couleur sur papier chiffon. 15 paires. 33 x 38 cm chacune.
Extrait de : E. MEZIL (dir.), *Roni Horn*, catalogue d'exposition, Collection Lambert en Avignon, 21 juin – 4 octobre 2009, Paris : Edition Phébus, 2009 (« Beaux Livres »), p. 113. p. 132.