

Yoko Ono. Lumière de l'aube

Charles Dreyfus

Number 124, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83481ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dreyfus, C. (2016). Yoko Ono. Lumière de l'aube. *Inter*, (124), 62–65.



YOKO ONO

LUMIÈRE DE L'AUBE

► CHARLES DREYFUS

> Yoko Ono, *Lumière*, 2016.

Entre *An Invisible Flower* (1952), la plus ancienne œuvre exposée, et *Lumière* (2016), la dernière « nouvelle idée que peut faire la lumière » mise en œuvre pour la première fois au Musée d'art contemporain de Lyon, 64 ans de la vie palpitante de Yoko Ono se sont insinués.

Comme le rappelle Thierry Raspail, son directeur, *Lumière* est à la fois générique – tel l'un des mots-clés de son œuvre – et ancré dans l'histoire de la ville, ainsi que l'atteste l'étrange invention à laquelle les frères Lumière, ses géniteurs, ne prétaient, eux-mêmes, aucun avenir : le cinéma.

Que sont devenus nos solariums, nos vérandas, nos verrières... les diverses expositions à la lumière ? Tout au long de ces années, leur apparence et leurs sens se sont métamorphosés. Faut-il retenir la fin des années cinquante avec la pérennité de la notion vivace de l'avant-garde ? Les années soixante de Fluxus et l'embrouillamini de l'amour d'un couple entraînant la séparation du groupe pop par excellence ? Les années soixante-dix avec le plongeon dans la politique et l'ascension d'une musicienne au Billboard ? Les années récentes ? Tout à la fois ?

ÊTRE CRÉATEUR

Jon Hendricks, le commissaire, que je connais depuis le début des années soixante-dix – en même temps le doux Quaker et l'activiste du Guerilla Art Action Group, GAAG, de 1969 à

1976 –, a déployé tout son large savoir pour moduler les trois étages du Musée d'art contemporain de Lyon. Mais tout de suite une première difficulté s'installe : comment séparer la créatrice de la personne devenue publique, encore publique... toujours publique ?

Cette rétrospective nous permet tout d'abord de repenser plus philosophiquement ce qui se dit communément : le cercle vicieux de l'artiste qui est la source de l'œuvre et de l'œuvre qui est la source de l'artiste. Nous nous en sortons le plus souvent traditionnellement par une pirouette : ils sont par l'art. Même si nous patageons à rechercher l'essence de l'art, il nous arrive d'admettre, parfois, que l'art agit sur nous. Il se manifeste ! Et, pauvres de nous, l'art se manifeste dans l'œuvre d'art, ce qui nous ramène à nouveau à la question : qu'est-ce que l'œuvre d'art ? Nous voilà enfermés dans un second cercle : c'est l'œuvre d'art qui doit nous dire ce qu'est l'art et c'est l'art qui doit nous amener à définir l'essence de l'œuvre d'art.

Or, Yoko Ono bouscule, un temps soit peu, l'axiome selon lequel chaque œuvre d'art est fondée dans le matériel, l'expérience esthétique ne pouvant se passer de cette « chose ». Ono est plutôt du côté de ce quelque chose de particulier de l'œuvre en temps qu'œuvre et elle part immanquablement d'un souvenir personnel.

Avec *Invisible Flower* (1952), nous la retrouvons à l'âge de huit ans lorsqu'elle est évacuée

dans la campagne japonaise pendant la Seconde Guerre mondiale, trop au nord pour que les roses y poussent. Pourtant, un jour, elle voit une rose pareille à celles dont elle avait rêvé, parfaitement blanche.

La nuit suivante, encore en rêve, elle revoit cette fleur particulièrement odorante, invisible aux yeux de tous. Ensuite, de retour à Tokyo dans le manoir de sa mère, les roses qui lui ont tant manqué sont toutes là, en fleurs, comme dans son souvenir : « Mais aucune d'elles n'était cette rose blanche. » Sur l'un des 43 dessins de cette série, au milieu, un seul mot en minuscule, suivi d'un point : *yes*.

Dans le texte de 2011 *Smelty John*¹, elle raconte alors qu'elle a écrit ce récit presque une décennie avant de rencontrer son Smelty John. John Lennon avoue qu'en montant sur l'échelle et en apercevant « *yes* » à travers la loupe de *Ceiling Painting/Yes Painting* (1966), cette forme d'optimisme l'a incité à prolonger la visite de ce sous-sol de la librairie Indica tenue par John Dunbar (le mari d'alors de Marianne Faithfull) où Paul McCartney avait placé quelques sous... Une aventure londonienne située à Mayfair... Yoko Ono avait rencontré Dunbar au cours du Destruction in Art Symposium (DIAS) organisé par Gustav Metzger (du 9 au 11 septembre 1966) et avait décidé de rester dans la capitale britannique.

Dans l'article d'où est tirée la célèbre phrase « Aujourd'hui, nous sommes plus populaires que Jésus », Maureen Cleave décrit l'environnement d'un jeune homme de 25 ans comme perdu sur une colline du Surrey : « Un énorme crucifix catholique romain d'autel avec IHS écrit dessus, une paire de béquilles offerte par George, une imposante Bible qu'il a achetée à Chester et son costume de gorille. » L'article dans *l'Evening Standard* de Londres sort le 4 mars et la rencontre avec John se produit le 7 novembre à la galerie Indica, la veille du vernissage de Yoko ; elle prétend ne connaître, alors, de la Beatlesmania que le nom de Ringo qui signifie « pomme » en japonais. Cela paraît un peu étrange alors que la moitié – j'exagère peut-être un peu – de la population de l'Australie a voulu et a pu apercevoir les Fab 4 sur leur sol.

Lennon est donc monté sur l'échelle pour lire avec la loupe – nous savons qu'il était terriblement myope – « yes ». Vraisemblablement, également, si nous en croyons la photographie de Dunbar sur la couverture du catalogue – avec la mention « copyright 1966 by Yoko Ono, all rights reserved » –, Ono, avant le vernissage, a laissé Lennon acheter l'œuvre *Apple* (1966) pour qu'il ait la possibilité de mordre dedans, alors qu'elle symbolisait la beauté du cycle de la vie, de sa croissance à sa disparition, jusqu'à sa possible renaissance par les graines : « Il a fait un geste pour montrer qu'il me sentait dans l'air. Et j'ai vu sur-le-champ qu'il était la seule personne au monde pour qui je n'étais pas invisible. Il n'a pas éternué non plus. Et nous nous sommes mis ensemble pour la vie². »

ÊTRE FEMME CRÉATRICE

Mais au désir de se passer de la « chosité » s'ajoute la praxis. Alors s'érige un obstacle social, celui d'être une femme au milieu d'une foule d'hommes aux prétentions créatrices. Sur la couverture de *Nova Magazine* en 1969, nous trouvons cette phrase reprise de son interview : « *Woman is the Nigger of the world* ». Elle n'est pas seulement une femme qui doit respirer l'air du machisme ambiant ; elle doit aussi se justifier :

« — De quelle façon la musique a-t-elle été un terrain fertile pour les idées conceptuelles et pour interagir avec les gens ? Quelle a été l'importance de John Cage et de La Monte Young dans ce processus ?

— J'ai toujours eu mes propres idées et inspirations. Vous faites l'hypothèse qu'automatiquement, en tant que compositeur femme, j'ai été influencée par des compositeurs comme Cage et La Monte Young. Poseriez-vous la même question à ces deux hommes ? "Quelle a été l'importance de Yoko Ono dans votre processus d'évolution musicale ?" Je peux seulement dire que nous respirions tous le même Esprit zen et que nous avons tous individuellement découvert que c'était l'air qu'il nous fallait respirer, ce qui a profondément influencé nos esprits en musique³. »

Un peu plus loin dans la même entrevue, à la question sur sa performance avec Ornette Coleman au Royal Albert Hall à Londres en 1968, elle ajoute : « Je pense avoir eu beaucoup de chance que le premier musicien de jazz que j'ai rencontré soit Ornette et pas un jazzman de seconde zone. Il en va de même avec John Cage,

avec La Monte Young ainsi que mon mari John Lennon. Je n'étais qu'une petite chose, pleine d'idées et de colère... Ils ont vraiment eu de la chance⁴ ! »

LE WELTINNENRAUM

Dans les *Card Pieces* I à IV et V à VII que nous trouvons dans la première version de son livre *Grapefruit* (1964), elle utilise le mot allemand *Weltinnenraum*, un concept que nous pouvons aussi retrouver dans les *Élégies de Duino* (1912-1922) de Rainer Maria Rilke et signifiant « espace intérieur du monde », « espace pur » :

Un même espace unit tous les êtres : espace intérieur au monde. En silence l'oiseau vole au travers de nous. Ô, moi, qui veut grandir, je regarde au dehors, et en moi grandit l'arbre⁵.

Un même espace unit tous les êtres. Hans-Georg Gadamer y constate un « retournement mythopoiétique », un monde composé d'êtres qui agissent. Une constante chez Ono est de conférer à l'intériorité une dimension monumentale où le *Weltinnenraum* se trouve être le lieu où le visible et l'invisible se métamorphosent constamment. À l'âge de deux ans, pendant son premier voyage aux U.S.A., elle goûte pour la première fois un pamplemousse qui, en langue anglaise, *grapefruit*, sonne allemand... Elle assimile alors ce fruit à la langue allemande que parlait son père, pianiste contrarié, souvent loin d'elle, devenu banquier pour obéir à son père. Ballottée durant son enfance entre San Francisco, New York et



> Yoko Ono, *EX it* (1997) ; *Skywatch Ladders* (1992) ; *Doors* (2011), Musée d'art contemporain de Lyon, 2016. Photos : Charles Dreyfus.

Tokyo, elle grandit en parlant anglais et japonais. Sa grand-mère paternelle Tsuruko s'est de plus convertie au protestantisme. Yoko Ono reçoit une double culture religieuse : moitié bouddhiste, moitié chrétienne ; ancêtres de grande noblesse, ancêtres de grands banquiers. De tout cela elle tire ce qu'elle appelle l'« instructure », tout ce qui n'est pas vraiment structuré, comme une église ayant pour toit le ciel. Pour la Biennale de Liverpool en 2008, le public a été invité à apporter des échelles de toutes tailles, en bois ou en métal. *Skywatch Ladders* a eu lieu dans l'église St. Luke de Liverpool, sans voûte ni couverture, détruites par les bombes. Une *instructure* participative ouverte pour être plus près du ciel.

L'AVANT-GARDE ET L'AVANT-GARDE DE L'AVANT-GARDE

Sa famille s'installe à New York en 1952 mais, en 1955, elle quitte l'Université Sarah Lawrence (SLC) et s'enfuit avec le compositeur Toshi Ichiyanagi. Elle rompt définitivement avec sa famille en se mariant avec lui l'année suivante, une mésalliance qui ne correspond pas à son rang, et s'installe à Manhattan. Elle devient alors proche de John Cage et de son cercle – elle rencontre Cage lors d'une conférence de Daisetz Teitaro Suzuki à l'Université de Columbia.

Puis vient l'épisode « 112, Chambers Street », de décembre 1960 à juin 1961 avec La Monte Young. De ce que j'ai cru comprendre, et de ce qui transpire un petit peu de mon interview avec Yoko Ono⁹, le moins que l'on puisse dire, c'est que la relation entre les deux egos fut en tout point et à chaque instant explosive. Tout le monde « sont » là, de Duchamp à Cage ; tout le monde, de Max Ernst à Peggy Guggenheim, en passant par Robert Ellis Dunn, monte au dernier étage de l'immeuble pour accéder au loft sans eau chaude. Quel a été le véritable impact sur le moment, et que retiennent ou retiendront les historiens de l'art ? Comment choisir en « importance historique » entre la prestation de la danseuse Simone Forti (*Five Dance Constructions and Some Other Things*, devant un public restreint), le couloir se rétrécissant de Robert Morris (*An Environment*, première version de *Passageway*), l'élastique manipulé près de l'oreille de Henry Flynt comme prémices au Judson Dance Theater (1962-1964) et la présence de George Maciunas, futur Mister Fluxus, comme classificateur impénitent qui ne manque pas de remarquer les premières « peintures instructions » de Yoko Ono ? Ce qui est sûr, c'est que ce loft était de fait le seul, et unique, lieu alternatif de ce qui rétrospectivement – mais comment faire autrement ? – a été regroupé comme l'« avant-garde new-yorkaise » du début des années soixante.

Pour La Monte Young, dans sa quête à tout prix du plus neuf du neuf, il était temps d'oublier le cercle de Cage. Il lui fallait, entre autres, se démarquer du studio de Mary Bauermeister à Cologne et de l'« expressionnisme » de Nam June Paik qui y renversa un piano et coupa la cravate trop courte de Cage, apparut déjà (13 novembre 1959) vieillot, pour lui, de l'hégémonie de l'avant-garde américaine. Le premier *flyer* pour La Monte Young portait l'avertissement suivant : « *The purpose of this series is not entertainment.* » Pensons dès lors à Pascal, qui construit sur l'éty-

mologie du divertissement une catégorie morale, et à l'éternelle question : l'homme recherche-t-il une proie lorsqu'il chasse ou uniquement le plaisir de chasser, « comme si la possession des choses qu'[il] [recherche] [le] devait rendre véritablement heureux » ? Or, nous divertir consiste à vouloir deux choses contradictoires : le jeu et le sérieux. Le divertissement, cette manière de prendre au sérieux ce qui n'est qu'un jeu, nous mène du côté de La Monte Young qui nous fait arriver, selon Pascal, insensiblement à la mort. Par contre, avec George Maciunas, qui ne jure que par le jeu, nous rendons bien compte que ce qui est problématique dans la vanité humaine, ce n'est pas de nous divertir, mais que cette action nous empêche principalement de songer à nous, et pour Pascal à Dieu, ce qui nous fait nous perdre insensiblement.

George Maciunas, lui, propose alors sa première exposition personnelle sur Madison Avenue dans sa galerie A/G qui, elle, a l'électricité coupée par faute de paiement de facture. Mais nous sommes en juin 1961, et la lumière naturelle donne à l'exposition une touche toute particulière : « La peinture instruction divise la peinture en deux fonctions différentes : l'instruction d'une part et la réalisation de l'autre. L'œuvre devient une réalité quand on (« The Others ») réalise l'œuvre. Les instructions peuvent être réalisées par de très nombreuses personnes différentes. Cela permet à l'œuvre d'exister sous d'innombrables variations que l'artiste elle-même ne peut prévoir. Cela introduit la notion de temps dans l'œuvre⁹. »

Prenons un seul exemple, celui de *Painting To Be Stepped On* (1960). Les peintures comme les

actions de Yoko Ono proviennent toujours de sa propre expérience intime qui amène le spectateur dans un acte d'autoréflexion. Elles demandent auprès de l'acteur non seulement de mettre en route son imagination, mais aussi une réponse comportementale : « Dans le Japon du XV^e siècle, une « peinture à fouler » (*Fumie*) permettait de distinguer les chrétiens des non-chrétiens. On demandait à quelqu'un de fouler le portrait du Christ. Ceux qui ne pouvaient pas étaient immédiatement emmenés et crucifiés. La plupart des Japonais refusaient de fouler le portrait, malgré les conséquences, dont ils étaient conscients. Quand j'étais petite, cette histoire me terrifiait, mais je me suis promis que je serais quelqu'un qui maintiendrait ses principes, comme l'avaient fait les chrétiens japonais. Plus tard à New York, j'ai senti le besoin urgent de me libérer de la petite fille en moi et de fouler une peinture⁹. »

RITUELS INTIMISTES

Toujours, chez elle, il faut créer des rituels pour « rationaliser l'irrationnel en nous, humains »¹⁰. Un rituel, dit-elle dans son texte *Paroles d'un fabricant*, ne peut en aucune manière être partagé dans le monde physique, il n'a pas la dignité requise pour être réel. Elle pense que seul un « ordre » fictionnel peut nous sauver de la mort. Une Anglaise qui assistait à *Cut Piece* (action où le public découpe aux ciseaux sa robe) au DIAS a pu témoigner qu'avant la performance, elle avait trouvé Ono « laide » et qu'à la fin, elle l'avait trouvée « belle ». Elle tranchait dans la connaissance de la substance intérieure du « coupeur de robe » pour trouver le monde du *Weltinnenraum*.



> Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965. © Yoko Ono.

Voici pour Ono deux exemples actuels d'artistes vivants :

– celui qui aimait tant le temple d'or à Kyoto qu'il n'a pu supporter qu'il lui arrive quelque chose. En 1950, il brûla le Kinkaku-ji. Désormais, l'image du temple pouvait demeurer à jamais dans son esprit en tant que forme parfaite.

– celui qui fabriqua un faux billet de mille yens. Il n'eut aucune peine à le faire circuler. S'il avait fabriqué énormément de faux billets, il se serait immédiatement fait prendre. Mais faire beaucoup de billets ne l'intéressait pas. La police fut prise de folie et annonça que quiconque trouverait un faux billet de mille yens aurait une récompense de deux mille yens. Il avait changé la valeur de l'argent.

Je me suis propulsé jusqu'au musée de Bashô (1644-1694) à Tokyo, à la fin des années quatre-vingt-dix, et il n'y avait rien à voir, sinon deux bâtons ayant vécu les déambulations du grand créateur d'haïkus.

« L'ARTISTE INCONNUE LA PLUS CONNUE AU MONDE » (J. L.)

Lorsque nous voyons la photographie de Yoko et John, de blanc vêtus, assis sur un lit et tenant une fleur à la main avec derrière eux écrit en français « l'amour et la paix », nous nous tapons sur les cuisses pour nous demander si nous n'aurions pas rêvé notre passage à travers les sixties.

J'ai acheté vers 1969 le *single* avec sur une face *Cold Turkey* de Lennon et *Don't Worry Kyoko (Mummy's Only Looking for Her Hand in the Snow)* d'Ono sur l'autre, sans connaître leur implication avec l'héroïne, le cri primal d'Arthur Janov et les

dramas familiaux qu'ils traversaient (sa fausse-couche, la recherche de sa fille...). J'écoutais simplement la « musique ». Il y avait entre autres une forme « intimisée », une présence émotionnelle, *hetai* (*kabuki*), dans les intonations de la voix de Yoko Ono. Il y avait aussi une qualité indéniable dans ce mélange entre l'improvisation – à la fois sortie du fond des âges et classée comme une hypnotique avant-garde – et les riffs à base de blues joués par les rois de la pop, John Lennon et Eric Clapton à la guitare, Klaus Voormann à la basse et Ringo Starr avec sa façon si ingénieuse de marteler sa batterie – Voormann était l'ami des Beatles depuis la Kaiserkeller en 1960 ainsi que le graphiste de la couverture de l'album *Revolver*. Dès le 24 novembre 1961, elle donne ses propres « concerts », comme celui au Carnegie Recital Hall à New York.



La rétrospective montre bien comment elle doit par la suite se confronter au regard et aux oreilles du grand public alors que les fans la jugent comme la fossoyeuse des Beatles. Nous relevons quelques œuvres et citations : « Beaucoup de pièces, beaucoup de rêves, beaucoup de pays dans le même espace... » (*Blue Room Event*, 1966). Pour parodier *Danger Box* (1971) se trouve cette mention sur une boîte de plexiglass transparent avec un trou : « Attention : la direction ne garantit pas qu'une personne dans cette rétrospective en sortira dans le même état qu'avant d'entrer. » Dans *Water Talk* (1967), elle écrit : « Nous sommes tous de l'eau dans différents récipients. » Dans *Nutopia*, elle fait état d'« un pays qui existe en chacun de nous ». Et puis nous pouvons lire dans *Pieces Dedicated to George Maciunas, the Phantom Architect* (extrait, 1965) :

Construire une maison
Sur une Colline
Qui Hurl
Quand le vent souffle
Faire des fenêtres différentes
Pour différents hurlements
Et pour des expériences d'air
Différentes dans les pièces

Il est impossible de rendre compte ici des plus de 100 entrées des œuvres exposées et des 496 pages du catalogue... Le rayon de lumière s'élançant vers le ciel d'*Imagine Peace Tower*

(2007) est devenu, de façon à la fois légère et spectaculaire en Islande, un phare-vœu « pour la paix ».

Terminons notre visite par *Lumière* (2016) où le visiteur est d'abord invité à compléter un questionnaire, à se déchausser et à se couvrir intégralement d'un large sac noir avant de pénétrer dans une chambre entièrement blanche et sans fenêtre. À l'intérieur de cet espace, la lumière intense passe en un cycle continu de la clarté extrême au noir le plus profond. Nous vient à l'esprit le Fluxfilm n° 10 de George Brecht *Entrance to Exit* (7 minutes, 1965), mais pour Yoko Ono dans son texte du 21 décembre 2015, c'est différent :

Une lumière intense vous entoure
quand vous êtes dans le sac
Le mouvement de la lumière simule le
mouvement de
La lumière du jour
Et se produit 365 fois
L'intensité de la lumière et sa répétition
changent la structure de notre cerveau.

Lorsque, le 20 mai, j'ai pu voir l'exposition une seconde fois, juste avant ma conférence sur Yoko Ono au musée, *Lumière* était inaccessible. De jeunes visiteurs quelque peu turbulents étaient carrément passés à travers la paroi de la « chambre » construite pour *Lumière*. J'ai alors repensé à Chambers Street, le loft baigné par la lumière zénithale qui lui donnait la sensation d'être « davantage connecté au ciel qu'à la ville extérieure » et au *Tableau pour voir la chambre* (1961) avec son petit trou presque invisible au milieu de la toile. ◀

Notes

- 1 Yoko Ono, Thierry Raspail et Jon Hendricks, *Yoko Ono : Lumière de l'aube*, Somogy éditions d'Art / MAC Lyon, 2016, p. 64.
- 2 *Ibid.*, p. 64.
- 3 *Ibid.*, « Interview de Stéphane Davet (décembre 2015) », p. 55-56.
- 4 *Ibid.*
- 5 Rainer Maria Rilke, « Fragments : presque tout le réel invite à la rencontre... » (1914), *Œuvres poétiques et théâtrales*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 568.
- 6 Charles Dreyfus Pechkoff, *Fluxus : une avant-garde en mouvement*, Les presses du réel, 2012, 233 p.
- 7 Blaise Pascal, *Pensées*, du Luxembourg, 1951, B. 139, p. 93.
- 8 Y. Ono, T. Raspail et J. Hendricks, *Yoko Ono : La Lumière de l'aube*, op. cit., p. 70.
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*, « Yoko at Indica » (1966), p. 71.

Présent dans l'ours d'*Inter, art actuel* comme correspondant français depuis de nombreuses années, Charles Dreyfus se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde.

> Yoko Ono et John Lennon, *Bed-in* de Montréal, 1969.