IRIS
ISSN : 2779-2005
Publisher : UGA Éditions

40 | 2020
L'installation artistique : une expérience de soi dans l'espace et dans le temps

L'*installation* : retour sur une histoire du terme, de ses modes d'apparition et de ses significations

Installation: *Looking Back over a History of the Term, Its Modes of Appearance and Its Meanings*

Sylvie Coëllier

https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1139

DOI : 10.35562/iris.1139

Electronic reference
Sylvie Coëllier, « L'*installation* : retour sur une histoire du terme, de ses modes d'apparition et de ses significations », *IRIS* [Online], 40 | 2020, Online since 15 décembre 2020, connection on 25 novembre 2023. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1139

Copyright
CC BY-SA 4.0

L'*installation* : retour sur une histoire du terme, de ses modes d'apparition et de ses significations

Installation: *Looking Back over a History of the Term, Its Modes of Appearance and Its Meanings*

Sylvie Coëllier

OUTLINE

Le Musée de l'Installation
Histoire et théorie
Installation – Exposition – Participation
Conclusion

TEXT

1 Pour introduire cette publication issue de trois journées d'étude organisées à Paris, Rennes et Marseille et au cours desquelles l'installation était saisie sous l'angle de son expérience phénoménologique et cognitive, j'aimerais interroger l'histoire du terme et de son usage dans le champ artistique. Mon but n'est pas d'en établir la chronologie ni d'en extraire une catégorisation plus ou moins étroite, mais de saisir à travers son émergence et sa diffusion dans le vocabulaire de l'art les contextes qui éclaireront plusieurs enjeux de cette pratique artistique si importante aujourd'hui.

2 Ce terme d'installation est devenu d'un usage si courant qu'il est pour beaucoup presque synonyme d'art contemporain, et qu'une définition en est à peine utile. Nous retiendrons celle de Bénédicte Ramade pour l'*Encyclopedia Universalis* : « L'installation est un art à l'identité trouble, qui se nourrit de tous les autres médiums, de la vidéo à la sculpture, du son à la lumière, et plus rarement de la peinture. Entre genre et médium, elle offre principalement un domaine d'extension de prédilection à la sculpture, à travers des ensembles mis en scène, des situations créées de toutes pièces par les artistes » (Ramade, consulté le 8/08/2019). Fondamentalement, l'installation ne répond donc pas à un format aisé à accrocher, à transporter ou à conserver

en l'état. Une installation doit être installée et désinstallée. Si les pratiques artistiques antérieures qui ont dominé pendant des siècles n'ont pas disparu, l'ampleur prise par ce mode montre que quelque chose s'est passé, progressivement et cependant rapidement, affectant notre approche perceptuelle, nos conceptions du temps et du rapport aux choses, notre imaginaire. C'est ce phénomène que les analyses de formes particulières d'installations interrogeront dans cette publication.

Le Musée de l'Installation

3 À quel moment le mot *installation* entre-t-il dans le vocabulaire de l'art ? À quel moment n'est-il plus lié en premier niveau de signification à l'investiture de quelqu'un, à l'emménagement dans un logement, à l'aménagement d'une cuisine moderne, à un montage électrique ? Il faut à une forme artistique un temps d'émergence avant qu'elle devienne assez commune pour être nommée. Il faut plus de temps encore pour que le nom entre dans l'usage et l'histoire. L'introduction du mot *installation* dans les textes artistiques, en français, est encore difficile à cerner. Son étude est ouverte. Toutefois le moment de sa diffusion dans le monde de l'art occidental est plus aisé à déterminer.

4 En 1990, à Londres, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, et Michael Petry fondent le Museum of Installation (MoI), une structure non marchande qui va durer quinze ans. Cet espace est créé grâce à l'énergie des trois membres fondateurs, des artistes décidant de devenir organisateurs d'expositions, « curateurs ». Si ce dernier mot est usuel en anglais, il faut noter que la fonction qu'il représente — celle d'un commissaire d'exposition le plus souvent nomade (contrairement au conservateur institutionnel), et dont le rôle peut être tenu par un artiste, un critique ou un historien — se développe de façon concomitante au développement de l'installation. D'ailleurs ce « musée » n'en est pas un au sens conservatoire du terme (pas de réserves), il ne reçoit pas de subventions, il fonctionne par mécénat sur projets et avec l'aide des artistes exposés (Preece, 2001). Dans un entretien réalisé en 2008, Nicolas de Oliveira rappelle : « En 1989, tout le monde niait qu'il pût y avoir quelque chose comme "l'installation". Nous avons voulu légitimer et entériner ce nom — et lui donner

une certaine crédibilité en le couplant au mot "musée" ». Un premier catalogue intitulé *Installations, Assemblages, Drawings* (de Oliveira et coll., 1993) est bientôt publié et, en 1993, le numéro 30 de la belle revue anglaise *Art and Design* est dédié aux trois fondateurs et à leur lieu sous le titre *Profile: Installation art*. L'année suivante, en 1994, les trois artistes publient *Installation Art* chez Thames & Hudson, et le livre est aussitôt publié également aux États-Unis (de Oliveira et coll., 1994). Un critique d'*Artforum*, Michael Archer, se joint à eux pour tenter une conceptualisation, ou du moins une typologie de l'installation parmi les très nombreux exemples offerts par le livre. L'ouvrage est toutefois avant tout une présentation iconographique de 269 œuvres, l'index témoignant des quelques 1 700 expositions des décennies précédentes. Les œuvres sont classées en quatre groupes, l'un concerne les sites, un autre les media (vidéo), le musée occupe une troisième catégorie et la relation à l'architecture la quatrième. Le succès rapide du livre en Angleterre et aux États-Unis démontre combien celui-ci arrive à point nommé. Il est traduit en français et publié en 1997 sous le titre : *Installations : l'art en situation* (de Oliveira et coll., 1997). Les mêmes auteurs font une suite en 2003, *Installation art in the new millenium* (de Oliveira et coll., 2003), traduite en *Installations II. L'empire des sens* (de Oliveira et coll., 2004).

5 Le mot *installation* est un terme courant en français, il ne pose aucun problème de traduction, au point qu'il pourrait être issu de notre langue. Mais étant donné l'importance grandissante de l'anglais dans le langage de l'art, il est plus que probable que la diffusion française du mot est passée par les fondateurs du MoI. *To install* et *installation* sont certainement liés depuis longtemps à l'usage technique du vocabulaire des artistes et des commissaires. En anglais on *installe* une exposition, tandis qu'on la *monte* en français. *Montage*, *assemblage*, *installation* sont des mots qui expriment des actions correspondant à l'accrochage des œuvres et à leurs relations soumises au temps d'une exposition. Ce sens persiste dans l'*installation* en tant qu'œuvre singulière. « C'est une activité essentiellement temporaire ou éphémère », spécifie Nicolas de Oliveira (Preece, 2001).

6 Parallèlement à l'émergence de l'installation, l'exposition en tant que pratique spécifique grandit en importance et, partant, le rôle du commissaire, dont la figure emblématique demeure aujourd'hui

encore Harald Szeemann. Il est notable à cet égard que les deux événements qui ont fait de Szeemann une figure internationale, « Quand les attitudes deviennent formes » (1969) et la « Documenta V » (1972), ont donné une visibilité sans précédent à la première vague d'installations (aux premières « extensions » de la sculpture). À la même époque, l'exposition se transformait en un champ théorique et d'expérimentations au fur et à mesure que les modalités traditionnelles de la peinture et de la sculpture étaient analysées, questionnées, critiquées, remplacées par des propositions nouvelles aux noms aussi divers que *land art*, *earthworks*, *process*, *art conceptuel*, etc.

7 Si nous revenons au mot *installation*, il semble donc assez clair que sa diffusion doive beaucoup à la belle intuition des trois instigateurs du MoI, au succès de leur ouvrage qui mettait un nom, précis quoique doté d'une certaine souplesse, sur une pratique qui était un fait déjà établi. Ils entérinaient une mutation physique de la création répondant à une approche mentale et imaginaire du monde en modification. Il fallut malgré tout un peu de temps pour que le mot s'« installe » : le livre de Michael Archer, *L'Art depuis 1960* (Archer, 1997), publié en anglais en 1997 (mais dont l'écriture est peut-être antérieure à *Installation Art*), utilise encore rarement le terme. Pourtant le mot *installation* ne surgit pas vraiment comme une pure invention en 1990. Julie H. Reiss, auteure de l'une des premières histoires de l'installation (Reiss, 1999), répertorie les occurrences du mot à usage d'œuvre dans *The Art Index* aux États-Unis (*ibid.*, p. xii). Elle note qu'il apparaît dans le volume 27 qui va de novembre 1978 à octobre 1979, mais précise qu'il est systématiquement renvoyé à « *environment* », et ce, jusqu'en novembre 1993. En français, s'il est difficile de saisir son émergence, il apparaît bien avant les années 1990. Ainsi une petite publication, issue à l'occasion d'une des premières manifestations du Crédac, le prix annuel d'art monumental de la ville d'Ivry-sur-Seine de 1981, contient un texte sur le lauréat, Jean Clareboudt, dont le titre est *Suspens, installation, sculptures, dessins*. Ce texte, de Raoul-Jean Moulin (Moulin, 1981), montre bien combien l'articulation verbale de ces propositions artistiques demeure alors complexe à expliquer au public :

> Jean Clareboudt est du nombre de ces artistes d'aujourd'hui qui se servent des moyens de la peinture et de la sculpture selon des normes non traditionnelles. L'œuvre — ou plutôt son dispositif —

> procède d'une étude qui n'est pas son ébauche, mais l'approche graphique de ses tendances, la simulation de ses virtualités. Elle emprunte aux pratiques de peindre et de sculpter pour construire un système de formes, qui tient du modèle exploratoire, de l'assemblage, de l'installation de ses diverses composantes dans l'espace. Pour atteindre au monumental, elle s'élabore en prise sur le milieu naturel ou urbain, et se développe sur le principe de l'environnement.

8 Le mot *installation*, qui semble provenir ici d'une recherche de vocabulaire explicatif plutôt que consigné par le langage de l'art, est donc ce qui résout l'union de plusieurs modes. Il s'associe à *assemblage*, *dispositif* et *environnement*, ce dernier terme étant rapporté à un « principe » : il est déjà entériné par le vocabulaire de l'art. D'autre part, en 1987, Catherine Millet, dans son livre *L'Art contemporain en France* (Millet, 1987) qui faisait enfin le point sur les développements récents de l'art, l'utilise peu, mais en fait le titre d'un chapitre, ce qui est bien l'indice d'une utilisation grandissante antérieure au MoI. L'auteure nous donne des indices assez précis d'un moment de transformations :

> « L'éclectisme des installations »
> Éclectisme joyeux des expositions dans les années quatre-vingt. On ne prétend plus que la peinture est morte mais on fait de la peinture en y assimilant la réflexion de l'art conceptuel, la dramaturgie des installations et des performances, toutes sortes de matériaux inédits et quantité de mythes, individuels et collectifs. Cette boulimie m'avait beaucoup frappée lorsque j'avais, en 1981, choisi les artistes d'une exposition internationale présentée à l'ARC. (Millet, 1987, p. 249)

9 Un peu plus loin, Catherine Millet donne un autre indice temporel d'un changement de modalités artistiques : « Une exposition a enregistré la mutation de la peinture et de la sculpture en "installations" : *Leçons de choses*, d'abord présentée à la Kunsthalle de Berne [...] puis à l'Arc sous le titre *Truc et troc*. » (Millet, 1987, p. 255) De son côté Michael Archer, dans son livre *L'Art depuis 1960*, suggère, lui aussi, une date, mais un peu plus tardive :

> [Les] deux décès [de Beuys et Warhol (1986 et 1987)] coïncidaient avec un changement de contexte et de perception, changement dû à

> l'assimilation des leçons d'un quart de siècle de recherches et d'expérimentations. La popularité de l'art de l'installation, la maturité de l'art vidéo, les nouvelles stratégies de l'art public [oppression, racisme, sexualité] s'exprimèrent [alors] au travers d'expositions majeures. (Archer, 1997, p. 184)

10 Michael Archer décrit à cet effet plusieurs expositions, dont *Magiciens de la terre*, organisée comme *Leçons de choses* par Jean-Hubert Martin. Il estime que les artistes des années 1960-1970, inventeurs de l'installation, voient la diffusion de ce mode s'opérer au cours de la deuxième moitié des années 1980. Nous pouvons en déduire que le terme d'*installation* entre dans le vocabulaire artistique à mesure que les formes qui semblaient être d'avant-garde se font plus familières. Pourtant ce qui est assez frappant, rétrospectivement, c'est que la période des années 1980 dans son ensemble se caractérise au contraire par le retour massif de la « peinture-peinture » (la « transavangarde » défendue par Achille Bonito-Oliva, les « néo-expressionnistes », le « néo-géo ») et un retour du modelage, du bronze et de la taille directe en sculpture (Barry Flanagan, Tony Cragg, Baselitz, Balkenhol…). Il est vrai que les grandes expositions continuent de montrer les artistes de la génération précédente devenus célèbres avec des propositions qui conservaient souvent leurs dénominations très diversifiées : *in situ*, Arte povera, *antiform*, etc. Ainsi, autour de la décennie 1980 (à peu près), les formes traditionnelles firent de la résistance ; elles perdurent aujourd'hui dans une cohabitation plus simple avec les installations. Cependant, dans les années 1980, l'interaction entre les pratiques, provenant de changements profonds de la société contemporaine, continua de s'étendre et fit bientôt passer l'installation de la périphérie au centre. En 1990, les trois fondateurs du MoI trouvaient dans ce mode si diversifié, si « éclectique », suffisamment de liens communs pour jouer l'institutionnalisation par le mot « musée ». En 2008, Nicolas de Oliveira peut ainsi résumer la situation dans un entretien :

> *After all, one of the key aims of installation art was to demonstrate the blending of disciplines, to the point where disciplines per se would become meaningless as a way of providing a discourse or a way of judging a work. The field is now divided between those who believe that disciplines are of little importance and those who assert that*

> *installation itself has shown all the correct hallmarks of just such a discipline and is now able to stand alongside painting, sculpture, and photography. MoI has fulfilled the first part of its remit, to help elevate installation from the periphery to the mainstream.* (Preece, 2008)

Histoire et théorie

11 Les fondateurs du Musée de l'Installation questionnaient entre autres les possibilités d'archivage de ces œuvres qui, soit se détérioraient avec le temps, soit étaient détruites à la fin d'une exposition, soit, encore, étaient réemballées en attendant une nouvelle présentation. Ils en firent le thème d'une exposition auquel les artistes répondirent de plusieurs manières, et notamment par des maquettes, des vidéos, des enregistrements audio, des protocoles. Mais c'est vraiment à la fin des années 1990 qu'une théorisation et une histoire de l'installation se mirent en place, notamment à travers trois ouvrages de chercheuses, toutes anglo-saxonnes. Le premier est le livre de Julie H. Reiss cité plus haut, *From margin to Center. The spaces of installation Art* publié au MIT en 1999. Viennent ensuite, en 2000, une réunion d'articles sous la direction d'Erika Suderburg, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (Suderburg, 2000). Puis l'ouvrage de Claire Bishop, à la fois grand public et précis, *Installation Art: A Critical History*, édité par la Tate Modern en 2005 (Bishop, 2005).

12 Julie H. Reiss, Erika Suderburg ou Claire Bishop s'accordent pour dire que l'installation a une histoire excédant de beaucoup en amont sa dénomination. La première installation serait l'espace *Proun* de Lazar Lissitzky réalisé à Berlin en 1923, cet ensemble de reliefs en continuum sur trois murs et pour lequel l'artiste désirait un mouvement de la part du spectateur. Kurt Schwitters est ensuite nommé pour son *Merzbau*. Marcel Duchamp est convoqué pour deux organisations d'exposition : l'*Exposition internationale du surréalisme* en 1938, à la Galerie des Beaux-Arts à Paris, avec les sacs à charbon, le brasero, et à côté le lit de Salvador Dali. L'autre est l'exposition *First papers of Surrealism* de 1942, au Whitelaw Reid Mansion, 451 Madison Avenue, à New York. Ces historiennes suggèrent de plus que le ready-made est en soi une installation, puisque c'est le changement de contexte de l'objet choisi qui amène une perception autre de l'objet

en question. Il est certain que le ready-made implique que l'on prenne en compte le caractère du lieu qu'il occupe. Par ailleurs, le changement de contexte d'un objet peut lui conférer un aspect insolite provoquant une vision rafraîchie ou troublante du monde (l'urinoir comme un Bouddha), sans mentionner le questionnement qu'il suscite sur le rôle et la nature de l'art. Mais il est dommage que ces chercheuses ne citent pas la photographie de l'atelier de Duchamp en 1918 à New York, montrant sa *Sculpture de voyage*, faite de bonnets de bain de caoutchouc accrochés les uns aux autres et tendus dans l'espace, et qui est clairement « une installation » au sens moderne. D'autant que c'est d'un geste analogue, mais en quelque sorte maximisé, que Duchamp barre l'espace le jour du vernissage des *First papers*, au moyen de ses « 16 miles of string » — en réalité seulement deux miles de cordon à bougie traversant la salle principale en tous sens et gênant l'accès aux tableaux —, déclarant en quelque sorte insuffisante ou obsolète la peinture (mais très provisoirement et sous couvert d'humour). Nous pouvons ajouter aux prémices de l'installation les recherches de Braque et de Picasso visibles sur deux photographies (Rubin, 1990, p. 25-35). L'une d'elles, prise dans l'atelier de Braque peu après le 18 février 1914, présente une sculpture de papier ou de carton : une sorte de montage installé dans l'angle d'un mur, et qui est, vraisemblablement, une maquette en volume réel destinée à aider le peintre à réfléchir sur les passages entre plans et profondeurs. L'autre photographie, de Picasso, est antérieure en date, mais peut-être postérieure aux essais de Braque. Elle montre l'ébauche, sur une grande toile, d'une figure assez abstraite et géométrique à laquelle est accroché un bras bricolé avec du papier journal et appuyé sur une véritable guitare, tandis qu'un autre avant-bras de papier « joue », accroché au manche (Rubin, 1990, p. 274-275). En bas à droite de la photographie se tient un véritable guéridon avec une bouteille et d'autres objets (peu distincts) composant une nature morte. La photo, que l'on date du début de 1913, suggère que Picasso cherchait à faire intervenir l'espace avec des éléments réels dans ses compositions (ce qu'il fit avec sa *Guitare* de 1912, et plusieurs reliefs). Nous pouvons faire l'hypothèse que Vladimir Tatline a vu ce type d'arrangement, lui qui a forcé la porte de Picasso et qui, de retour en Russie, a fabriqué des contre-reliefs dont le plus célèbre fut « installé » dans l'angle de deux murs de son atelier, laissant l'espace

interagir avec des matériaux aux formes abstraites. Toutes ces œuvres du début du XX^e^ siècle n'ont pas été conservées comme des objets précieux. Elles indiquent des idées en procès et non la sacralisation d'une forme. Elles ont été archivées par la photographie. Elles modifient notre perception spatiale en se faisant les véhicules de la qualité environnante et sensible de l'espace, un espace que tout objet ou architecture module.

13 Après Schwitters et Duchamp, les trois historiennes s'accordent sur le rôle d'Allan Kaprow. Celui-ci reprend l'assemblage des objets, les mêle à l'espace et ajoute la participation du corps du spectateur : il invente le « happening » et instaure la notion d'« environnement ». Le succès des premiers happenings, de ses conférences et de son livre, *Assemblages, Environments, & Happenings* (Kaprow, 1966), ont popularisé ce terme d'*environnement* qui a largement prévalu dans la critique au moins jusqu'à la fin des années 1970. Julie H. Reiss a rencontré l'artiste et fait une nouvelle recherche sur le contexte des premiers happenings à New York. Lorsque en 1957-1958, Allan Kaprow réfléchit à une pratique dépassant la peinture, il se réfère à Jackson Pollock au centre de ses toiles entouré de sa peinture. Mais, note Julie H. Reiss, il suit aussi à cette époque les cours de John Cage à la New School for Social Research, et précise qu'il a lu attentivement *Dada Painters and poets*, une anthologie rassemblée par Motherwell en 1951, et qu'il s'est particulièrement attaché au texte de Schwitters et de ses collectes (Reiss, 1999, p. 6-7). Bien avant que *Assemblages, Environments, & Happenings* soit publié, son manuscrit avait été cité dans le catalogue de l'exposition *The Art of Assemblage*, organisée au Museum of modern Art de New York par William Seitz à l'automne 1961. Cela conduisit Allan Kaprow à préciser ses notions : on peut tourner autour d'un assemblage, tandis qu'il faut pénétrer dans un environnement. L'environnement suggère au sens de Kaprow un espace très plein, un contact étroit entre ce qui s'amoncelle dans l'espace et le corps du participant. C'est ce que transmettent ses œuvres du début des années 1960. Mais l'environnement peut apparaître comme un espace immersif mettant le corps en contact ressenti avec l'espace lui-même : ainsi le *Vide* d'Yves Klein (de 1958) peut (ou doit) être envisagé comme un environnement.

14 Les trois historiennes de l'installation ont un biais anglo-saxon qui ne laisse pratiquement aucune place aux expérimentations de l'Amérique

du Sud. Le champ d'étude de Julie H. Reiss ne prétend pas sortir du contexte américain. Lorsqu'elle choisit en couverture de son livre une sculpture dans l'espace de Herbert Ferber (largement inconnu en Europe), exposée au Whitney en 1961, elle ne mentionne pas les *Ambiante spaziale* de Lucio Fontana que l'œuvre de Ferber rappelle pourtant fortement (elle ne les connaît sans doute pas). Les *Ambiante spaziale* à la lumière noire sont des environnements immersifs (plus petits que l'œuvre de Ferber) créés dès 1949 dans une galerie de Milan. L'histoire critique de Claire Bishop ne rétablit rien à cet égard, puisque Lucio Fontana n'est cité que pour un *Cubo di specchi* de 1975… Venant d'Argentine, Fontana est pourtant représentatif de l'intérêt pour l'espace que tant d'artistes du XX^e^ siècle ont partagé à la suite des constructivistes, de Moholy Nagy, du Bauhaus. Claire Bishop mentionne plus heureusement les brésiliens Lygia Clark et Helio Oiticica, mais ce dernier n'est pas annoncé comme l'un des initiateurs, bien que la maquette de son *Grande Nucleo* ait été conçue en 1960 comme un environnement de monochromes suspendus dans l'espace. En France, nous appellerions sculptures ou peintures la plupart des réalisations du groupe Espace, fondé en 1951, mais ce groupe est à la recherche « d'une collaboration effective des architectes, peintres, sculpteurs, plasticiens » (Manifeste du groupe Espace, 1951) reprenant la notion de synthèse des arts. Il serait intéressant à ce titre de saisir le rôle de ces artistes qui tracent le chemin du GRAV, lequel a aussi transformé ses expositions en espaces d'immersion du spectateur entre 1961 et 1967. L'importance de la notion d'espace dans l'histoire de la sculpture du XX^e^ siècle est certainement l'un des facteurs essentiels de la transformation de sculptures-volumes pleins en installations. L'espace, ce « matériau » moderne de l'architecture qui pénètre la sculpture ou l'exalte, a dans les années 1950 quasi valeur de mythe. Rappelons ici les livres de Carola Giedion-Welcker : *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit* ; *Masse und Auflockerung* et *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*, ce dernier datant de 1955.

15 Pour revenir à nouveau aux trois ouvrages des historiennes, ils s'accordent, et nous les suivrons à cet égard, sur le passage de la notion d'environnement à celle d'*in situ*. Daniel Buren a largement contribué à la théorisation de cette notion, qui mettait en crise l'encadrement sous-entendu dans lequel on regarde l'art : pendant les

années 1960 les artistes questionnèrent de multiples façons le rôle du cadre en peinture et le piédestal de la sculpture. La suppression de ces éléments faisait communiquer les œuvres plus directement avec le corps du spectateur : celui-ci partage alors le même espace que l'œuvre. L'appréhension phénoménologique activant la relation entre le corps du spectateur (et non seulement son regard) et le volume simple est un point essentiel de la sculpture minimaliste. Daniel Buren fait remarquer que le cadre est seulement repoussé : c'est le musée lui-même, ses murs, ceux de la galerie, un cadre institutionnalisé mais que l'on occulte le plus souvent (Buren, 1965-1976, p. 169-173). En plaçant ses rayures sur des supports imprévus et des emplacements inhabituels, Daniel Buren fait des interventions qui déclarent ce qui se passe à côté de ses rayures, et à quoi elles renvoient par contraste ou par écho, le plus souvent de manière critique, comme lorsqu'il ferme, en octobre 1968, la galerie Apollinaire d'une tenture rayée, renvoyant ainsi le visiteur — non sans humour — à tout l'espace de la ville de Milan. Une œuvre *in situ* se présente comme un montage entre un lieu déterminé et choisi, ou encore imposé à l'artiste, et un ou plusieurs autres éléments artistiques fabriqués ou choisis par lui ou par elle. Le ou les éléments sont installés, le plus souvent provisoirement. Daniel Buren a démontré plus d'une fois combien l'*in situ* s'inscrivait dans une temporalité courte puisque c'est l'exposition temporaire des rayures qui fait ressortir tel aspect que l'on n'avait pas su regarder et que l'habitude émoussera. Pour prendre un autre exemple, l'empaquetage du Pont-Neuf par Christo en 1985 vaut avant toute autre interprétation par la transformation et la révélation poétique d'un site dont on gardera ensuite seulement le souvenir, tandis que son dénudement le révèle à nouveau jusqu'à ce que l'habitude en fasse oublier le charme.

16 Si nous souhaitons des définitions plus fines, nous devons noter que l'installation et l'*in situ* renvoient à des pratiques distinctes. « On ne devrait jamais oublier, écrit Boris Groÿs, que l'espace de l'installation est déplaçable. L'installation artistique n'est pas *site-specific* [l'anglais est devenu courant en regard de cette notion], elle peut être installée dans n'importe quel lieu et à n'importe quel moment. » (Groÿs, 2009) Les deux modes ont des propriétés et une genèse communes, et certainement, l'installation doit être adaptée aux lieux qu'elle vient habiter. Mais ce qu'on nomme *installation* après les années 1990 a

pris en effet une autonomie relative du fait du nomadisme de sa conception. Elle quitte souvent l'espace public auquel l'*in situ* est très souvent attaché. L'installation entre ainsi dans le domaine économique partagé par la peinture, la sculpture, la photographie et le dessin.

Installation – Exposition – Participation

17 Il serait difficile de faire un florilège des meilleures installations réalisées entre 1990 et aujourd'hui. Je préfère conclure en évoquant un événement qui rassemble plusieurs des notions que j'ai tenté de faire émerger au cours de cette histoire. Cet événement n'est pas une installation, mais s'inscrit dans le changement qui fait de l'installation une pratique courante : il a un caractère inaugural à cet égard par une hybridité nouvelle plus étendue encore que les propositions des années 1960-1970.

18 Pendant l'été 1990, la galerie Air de Paris, alors à Nice, propose à trois jeunes diplômés d'Écoles d'art (Grenoble et la Villa Arson de Nice), Pierre Joseph, Philippe Parreno et Philippe Perrin, de faire une exposition, entre le 6 août et le 8 septembre. Elle s'intitule *Les Ateliers du Paradise* (le Paradise étant un club à Monaco où les artistes et galeristes aiment passer des soirées). L'accord qui se fait entre la galerie et ces jeunes artistes est de mettre l'espace de la galerie à leur disposition. Voici le descriptif de l'événement :

> Ni cinéma, ni théâtre, ni performance, *Les Ateliers du Paradise* inaugurent un nouveau genre que l'on découvrira cet été à Nice à la galerie Air de Paris… Trois artistes, Pierre Joseph, Philippe Parreno, Philippe Perrin s'y sont retrouvés pour y passer les vacances durant une période qui avoisine celle de l'exposition. Sous leur impulsion, la galerie est devenue un lieu d'habitation et de récréation dans lequel ils jouent leur vie et leurs fantasmes en « temps réel ». Pour cristalliser cette scène de 100 mètres carrés, les artistes ont (im)posé un décor à la mesure de leurs ambitions : jouets géants, œuvres d'art, confort technologique, mobilier luxueux ; c'est une aire de jeu pour « enfants gâtés » adultes. Un bataillon de services (médecins, professeurs de langues, de sport, psychiatre, cuisiniers…) réquisitionnés

> pour l'occasion sont autant de papas et de mamans… (Villa Arson, 2012)

19 Le mobilier comporte un banc de musculation, un vélo d'appartement, un divan conçu par Ron Arad, un téléviseur et un magnétoscope, une console de jeu vidéo, un ordinateur Macintosh, une imprimante, un réfrigérateur plein, une vidéothèque et une discothèque. Les œuvres sont : une affiche d'Helmut Newton, une autre de Bernard Joisten, des œuvres d'Angela Bulloch, de Louise Lawler… Il y a aussi un mur d'escalade de Philippe Parreno et un trampoline de Pierre Joseph. Les artistes s'installent dans le lieu. Leur présence est une partie de l'œuvre.

20 C'est donc un environnement, un espace de vie total conçu pour que les expériences soient renouvelées et intenses, en accord avec la phrase célèbre de Robert Filliou, demandant que l'art rende la vie plus intéressante que l'art. C'est un point de référence attesté par les galeristes 25 ans après :

> […] ce qui était important, c'était l'émergence de la notion de temps réel, en lien avec les questions du virtuel, des jeux vidéo, du tout début de l'intranet, des jeux de rôles, etc. Mais l'exposition se déroulait aussi bien à l'extérieur, dans les cafés du Cours Saleya ou sur la plage, la galerie n'avait pas d'heures d'ouverture, elle pouvait être soit ouverte, soit fermée […]. Nous étions proches de Fluxus et notre modèle était La Cédille qui sourit, la galerie que Robert Filliou avait ouverte, avec George Brecht à Villefranche-sur-Mer, dans les années 60, et qui fonctionnait avec un même esprit d'échange, d'accent mis sur le lien relationnel et sans aucune stratégie. (Bonnefous, 2015)

21 L'intervention peut donc déborder de son lieu et mettre l'accent sur les relations amicales et les échanges, amorçant le type d'expérience que Nicolas Bourriaud va synthétiser peu après sous la dénomination d'art relationnel. Si le contact avec les artistes est déterminant, l'installation est le mode qui s'adapte à cette intention énoncée de façon volontairement légère, ludique, sans le sérieux des manifestes. Notons surtout qu'un lieu, privé, constitue le noyau de l'événement, et qu'un temps annoncé en fabrique le cadre. Olivier Antoine, qui dirige la galerie voisine et amie *Art concept*, délivre ce commentaire :

« En elle-même, l'exposition relevait plus du décor que de l'atelier vivant. » Mais progressivement la galerie s'est transformée en lieu de rencontres : « Malgré tout, on n'osait pas s'asseoir sur le Ron Arad, parce qu'il avait coûté 15 000 francs… » (Bonnefous, 2015)

22 Pour le vernissage les invités reçoivent un carton leur donnant le droit d'être « figurant ». Ils peuvent prendre un tee-shirt comportant le mot de leur choix pris dans une liste qui suggère des rôles à jouer. Le sous-titre de l'exposition et de sa temporalité est explicite : c'est « un film en temps réel ». Le visiteur accède symboliquement et par jeu à l'univers des médias filmiques dont il devient un constituant. Par ailleurs, le modèle du scénario et du film, avec des renvois d'images, des suggestions de narration, devient pour beaucoup de « curateurs » l'une des méthodes privilégiées pour concevoir une exposition (Glicenstein, 2009, p. 51). Il teinte l'imaginaire de l'installation exposée.

23 *Les Ateliers du Paradise* rassemblent en fait beaucoup des ambiguïtés que l'on peut assigner à l'installation. *Les Ateliers du Paradise* soulignent le « fun », la consommation, les relations entre amis volontiers exclusives (tels les réseaux sociaux), favorisant de petites communautés qui rétablissent une forme d'élitisme que l'installation prétend nier. Comme le dit encore Boris Groÿs en 2009, « l'installation est souvent vue aujourd'hui comme une forme qui permet à l'artiste de démocratiser son art, de prendre sa responsabilité publique, de commencer à agir au nom d'une certaine communauté ou même de la société tout entière. En ce sens, l'émergence de l'installation semble marquer la fin de l'autonomie et de la souveraineté moderniste » (Groÿs, 2009). Mais c'est en faisant entrer le public dans une installation, précise-t-il ensuite en substance, que l'on peut penser que l'artiste démocratise l'espace de son art. En même temps, ajoute-t-il, c'est son espace privé, singulier, qu'il impose au public, c'est sa propre souveraineté qu'il soumet aux visiteurs, ce qui n'est pas sans impliquer une certaine violence. Nos démocraties n'agissent pas autrement. L'installation révèle en cela la dimension cachée de l'ordre démocratique (Groÿs, 2009). Symptomatiquement, *Les Ateliers du Paradise* proposent du divertissement, mais se déroulent dans une galerie, qui a son réseau de proches et qui est avant tout un espace privé. L'exposition, l'installation et l'espace de vie sont ici une seule et même chose : une utopie d'enfance et de régression. Mais il n'est pas

de vacances gratuites, même si le but n'est pas mercantile. L'exposition en soi ne se vend pas, mais certains des objets qui la composent, les dessins qui la préfigurent, les photographies extraites ou dont on paie les droits d'auteur la financent. L'installation est difficile à collectionner, mais elle a ses produits dérivés et s'est imposée auprès des institutions qui en font affiche. La diffusion médiatique, au moyen d'images accompagnées d'un récit autorisé, réservée à un réseau, ou au contraire ouvert à la plus grande audience selon les stratégies marchandes, la sert : le développement de l'installation accompagne de façon troublante le déploiement d'Internet. Nicolas de Oliveira mentionne la force médiatique de l'installation qui a servi la diffusion de leur livre. Cela amène son revers, comme il le reconnaît également : « Je pense que l'augmentation du sensationnalisme dans le travail artistique courant provient de l'héritage de l'installation, de l'importance qu'elle a placée sur l'expérience accrue de l'œuvre par le spectateur. Le public aujourd'hui s'attend à participer et se sentir inclus ou immergé dans l'œuvre. » (Preece, 2008) Cette dimension, se sentir inclus dans l'œuvre, peut conduire à penser l'art en tant que divertissement de foire, mais l'immersion peut être aussi considérée comme une qualité sensible que n'offrira jamais un tableau. Car l'installation n'est pas réservée (ni même souvent destinée) au collectionneur : c'est le plus souvent dans ou avec une institution qu'elle est réalisée, un lieu où l'on se sent libre de circuler de façon quasi-gratuite. On l'expérimente souvent en compagnie d'autres visiteurs, et cela crée quelque chose d'une communauté, même si celle-ci n'est pas (encore) consciente d'elle-même, temporise Boris Groÿs. De son côté, Claire Bishop analyse la réception de l'installation en termes individuels, mais en lui conférant une qualité qui la distingue radicalement de la réception traditionnelle de l'art. Étant dans le même espace que l'œuvre, le sujet regardant n'est plus dans la position de maîtrise et d'extraction de son propre corps comme lorsqu'il est devant une peinture ou une sculpture classique. Il n'est plus nécessairement le centre de la réception : il peut penser son propre décentrement, sa déstabilisation (Bishop, 2005, p. 128-133). Pour elle, l'installation est par excellence la forme correspondant au décentrement du sujet que le poststructuralisme (européen) a engagé au cours des années 1960 et 1970, et donc à son émancipation face aux politiques du pouvoir unilatérales.

Conclusion

24 Les questions du cadre, du socle, du mur, de l'architecture du musée, de la galerie, de l'introduction de l'espace, des objets, du mouvement, du son, de la place du corps, du langage, du vivant, de l'indice signifiant ou ambigu, des sciences, du virtuel, du « conceptualisme », ont forgé les installations. Elles témoignent de l'imaginaire d'un art dont rien ne saurait être exclu, et dont le mode jouerait sur l'interaction des éléments qu'il réunit. Parallèlement à l'installation est apparue la performance. Ces deux pratiques ont des caractéristiques communes : issues des premières avant-gardes, elles n'ont véritablement été élaborées qu'au cours des années 1960-1970, et elles ont alors pris des positions souvent radicales, critiques, politiques. Elles se sont développées de façon sous-jacente au modernisme, à sa volonté élitaire d'autonomie, jalousement défendue par le « cube blanc » qu'elles ne récusent cependant plus toujours.

25 Ces deux modes présentent depuis les années 1990 des manifestations moins politisées, ou défendant au mieux des « micropolitiques ». L'installation s'est développée en particulier pendant la décennie de l'art relationnel, complétant ainsi les aspirations des avant-gardes à mêler l'art et la vie, mais en refusant souvent le sérieux des manifestes qui les accompagnaient. Aujourd'hui, l'installation demeure difficile à vendre contrairement aux formes pratiques à conserver plus spéculatives. Il en est de même de la performance. Ce sont donc les deux pratiques au moyen desquelles les artistes peuvent élaborer le plus efficacement une critique du marché. Cependant, l'une et l'autre ont trouvé leur place dans la configuration d'ensemble du monde de l'art public et privé. Elles ont leur ambiguïté puisqu'à la fois elles sont souvent très accessibles au grand public, mais servent volontiers d'affichage démocratique recouvrant des volontés quelquefois lourdement marchandes. L'installation produite par une institution est aussi le plus souvent l'occasion pour l'artiste de montrer le meilleur de ses capacités. Ce qu'il vendra ensuite n'en sera que le souvenir, la relique ou la parcellisation. Par ses possibilités infinies d'assemblages, et parce qu'elle utilise beaucoup l'objet reproduit, l'installation offre au marché de l'art une offre quasi-inépuisable, et en cela, qu'elle le veuille ou non, elle est une pratique qui correspond à l'approche mondialisée de l'économie planétaire, sa publicité

culturelle. Paradoxalement, cette grande diversité tend, depuis les années 1990 qui ont vu se multiplier les biennales et les foires d'art, à en faire une pratique uniforme que l'on retrouve, devenue familière, sur tous les continents. Pourtant, disposée temporairement dans telle ou telle structure, elle propose au public, comme la performance, la présence physique de l'œuvre « en temps réel ». Dans une conjoncture historique qui étend à l'ensemble de la terre la puissance de l'économie par le biais d'une industrialisation combinée aux médias et qui sépare chaque individu des sources de production des objets, l'installation, par sa disposition provisoire et son adresse au corps entier, rétablit un *hic et nunc*, un moment d'expérience directe de la qualité d'un espace ou d'un agencement. Et si elle se partage, elle compense ou contrebalance l'afflux des images reproductibles que l'on convoque dans la solitude devant son écran. Elle fait vivre des communautés indéterminées dans son aura retrouvée d'œuvre d'art. Nous conclurons alors que les ambiguïtés de l'installation ne sont que celles de notre société, car, pour le dire à nouveau avec Boris Groÿs, « le but de l'art, après tout, n'est pas de changer les choses — les choses sont de toutes façons toujours en train de changer. La fonction de l'art, c'est plutôt de montrer, de rendre visible les réalités qui sont généralement occultées » (Groÿs, 2009).

BIBLIOGRAPHY

Archer Michael, 1997, *L'Art depuis 1960*, traduit de l'anglais par A. Michel, Londres-Paris, Thames and Hudson.

Bishop Claire, 2005, *Installation art: A Critical History*, Londres, Tate Publishing.

Buren Daniel, 2000, « Fonctions du musée », dans *Les Écrits (1965-1990)*, Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain, t. I : 1965-1976.

Giedion-Welcker Carola, 1937, *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit; Masse und Auflockerung*, Zürich, Girsberger.

Giedion-Welcker Carola, 1955, *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*, New York, G. Wittenborn.

Glicenstein Jérôme, 2009, *L'Art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF.

Kaprow Allan, 1966, *Assemblages, Environments, & Happenings*, New York, Harry N. Abrams.

Millet Catherine, 1987, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion.

Moulin Raoul-Jean, s. d. [1981], « Suspens, installation, sculptures,

dessins », *Jean Clareboudt, lauréat de la bourse d'art monumental de la Ville d'Ivry-sur-Seine*, [sans pagination].

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 1993, *Installation Art*, Londres, Academy Group Ltd, coll. « Art and Design », nº 30.

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 1994, *Installation Art*, Londres, Thames and Hudson, Washington, D.C. Smithsonian Institution Press.

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 1997, *Installations : l'art en situation*, Paris, Thames & Hudson.

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 2003, *Installation art in the new millennium*, Londres / Paris, Thames & Hudson.

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola & Petry Michael, 2004, *Installations II. L'empire des sens*, Paris, Thames & Hudson.

Reiss Julie H., 1999, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Massachusetts, Londres, MIT Press.

Rubin William, 1990, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, traduit de l'anglais par J. Bouniot, Paris, Flammarion.

Suderburg Erika (éd.), 2000, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press.

Sources numériques

Bonnefous Florence & Mérino Edouard, 2015, « Air de Paris », 5 février 2015. Disponible sur <http://larepubliquedelart.com/air-de-paris/> [consulté le 12/01/2018].

Groÿs Boris, 2009, « Politics of Installation », *e-flux* nº 2, janvier 2009. Revue en ligne <http://www.e-flux.com/journal/>.

Preece R. J., 2001, « Museum of Installation ». Disponible sur <https://www.artdesigncafe.com/museum-of-installation-london-2001> (article paru initialement dans *Sculpture magazine*, vol. 20, nº 2, mars 2001, p. 10-11) [consulté le 5/01/2018].

Preece R. J., 2008, « Museum of Installation: Interview with Nico de Oliveira & Nicola Oxley ». Disponible sur <https://www.artdesigncafe.com/museum-of-installation-nico-de-oliveira-nicola-oxley-2008> [consulté le 5/01/2018].

Ramade Bénédicte, « INSTALLATION », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/installation/> [consulté le 4/01/2018].

« Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours ». Disponible sur <http://performance-art.fr/fr/performance/ateliers-paradise> [consulté le 12/01/2018].

ABSTRACTS

Français

Cet article est une étude sur l'apparition et la fortune critique du terme *installation* dans le vocabulaire de l'art contemporain. À travers la brève

histoire de la diffusion de ce mot en art seront analysés les circonstances contextuelles, les modalités de fonctionnement et l'imaginaire de la forme « installation ». Devenue populaire grâce à trois artistes commissaires d'un lieu d'exposition à Londres, le « Museum of Installation » dans les années 1990, la forme « installation » renvoie à des dispositifs antérieurs, amorcés dès les avant-gardes. L'analyse historique permet d'en appréhender les différents paliers : les prémisses, puis les « environnements » issus de l'assemblage et popularisés par Allan Kaprow, et l'« *in situ* », ces deux dernières formes et leur terminologie dominant jusqu'à la fin des années 1970. Après la transition constituée par les années 1980, le texte se conclut par l'analyse d'un moment inaugural ouvrant l'histoire des installations en France, les « Ateliers du Paradise » de 1991. À travers cette œuvre sont questionnées les différentes valeurs critiques comme les ambiguïtés de ce mode aujourd'hui si répandu internationalement qu'il semble à beaucoup synonyme d'art contemporain.

English

This article studies the emergence and critical reception of the term installation in today's artistic vocabulary. Through the brief history of the diffusion of the word will be analyzed its contextual circumstances, the functioning procedures and the imaginary conveyed through the different forms of installation. Mediated by three artists who, in the 1990s, curated a place in London they called the "Museum of Installation", installation as an art form much predates the 1990, and can be found in avant-garde art. The historical analysis allows one to discern different stages: the premises of installation, "environments" issued from assemblage and popularized by Allan Kaprow, "site-specific" installations,—these last two forms and words being prevalent up to the end of the 1970s. After presenting the transitional period of the 1980s, the text concludes with the analysis of an inaugural event opening the history of installations in France, the "Paradise's Studios", in 1991. Through this analysis are questioned the critical values as well as the ambiguities of installation, as this very form is so internationally spread today that it seems to mean contemporary art itself.

INDEX

Mots-clés

installation, Musée de l'Installation, histoire, environnement, in situ

Keywords

installation, Museum of Installation, history, environment, site-specific

AUTHOR

Sylvie Coëllier
Aix-Marseille Université, LESA EA 3274