**IRIS**
ISSN : 2779-2005
Publisher : UGA Éditions

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

# Faire l'expérience de l'autre : intersubjectivité, altérité et installation artistique

*Experiencing the Other: Intersubjectivity, Alterity and Artistic Installation*

**Fabrice Métais**

https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1149

DOI : 10.35562/iris.1149

**Electronic reference**
Fabrice Métais, « Faire l'expérience de l'autre : intersubjectivité, altérité et installation artistique », *IRIS* [Online], 40 | 2020, Online since 15 décembre 2020, connection on 18 novembre 2023. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1149

**Copyright**
CC BY-SA 4.0

# Faire l'expérience de l'autre : intersubjectivité, altérité et installation artistique

*Experiencing the Other: Intersubjectivity, Alterity and Artistic Installation*

**Fabrice Métais**

## OUTLINE

Introduction
Art, phénoménologie et installation
L'installation prescrit l'expérience
L'expérience de l'autre comme incluse dans le dispositif qui fait œuvre
Rencontrer l'autre dans l'interaction
D'une sensibilité « éthique » entre le possible et le visage
Conclusion

## TEXT

# Introduction

1 De manière classique, l'installation (artistique) est appréhendée comme un dispositif qui, par son agencement, prescrit au public qui s'y engage une expérience. Il apparaît que cette approche s'appuie sur une présupposition implicite : on peut prescrire à l'autre son expérience. Il est possible de faire l'expérience de l'autre, au sens de construire un dispositif prescriptif d'expérience.

2 Dans cette contribution, il s'agira de mettre en relief cette présupposition, en soulignant en particulier les enjeux phénoménologiques et éthiques qui la traversent. Après avoir — dans la première partie — situé notre démarche dans le paysage déjà riche et complexe des interactions entre phénoménologie et art, nous proposerons quatre étapes de dialogue, entre phénoménologie (et sciences cognitives), d'une part, et œuvres d'art, d'autre part, à travers lesquelles différentes perspectives sur la question de l'expérience de l'autre seront articulées. Dans la deuxième partie, nous montrerons d'abord que l'acception classique de l'installation fait implicitement appel à une

structure générique de la subjectivité : l'expérience prescrite est alors la même pour tous. Dans la troisième partie, nous montrerons que, dans certains cas, le sens d'une œuvre n'est pas réductible à l'expérience prescrite par l'installation, mais que l'expérience de l'autre et son comportement sont intégrés dans le dispositif qui fait œuvre (nous prendrons alors appui sur l'installation *Test Site* de Carsten Höller). L'exemple du *Gramsci Monument* de Thomas Hirschhorn nous permettra ensuite, dans la quatrième partie, de montrer — à l'aide du concept de *participatory sense-making* — qu'un dispositif social peut être le lieu d'une expérience qui inclut positivement la dimension de singularité propre à chaque personne. Enfin, dans la cinquième partie, nous chercherons, à l'aide d'un dialogue entre l'œuvre *Rythm 0* de Marina Abramović et la phénoménologie d'Emmanuel Levinas, à faire signe vers une expérience où l'autre n'est pas seulement le semblable dont je peux concevoir l'expérience, mais aussi autre en tant qu'autre, pesant de son poids d'altérité sur mes possibilités d'agir et de percevoir.

# Art, phénoménologie et installation

3 Dans l'histoire de la phénoménologie, qui s'étend depuis la fin du XIX^e^ siècle jusqu'à nos jours, les rapports que cette branche de la philosophie a entretenu avec l'art et ses œuvres sont divers et riches. Déjà Edmund Husserl mobilise l'exemple de la mélodie musicale pour développer son étude de la conscience intime du temps (1996b). Mais, de manière exemplaire, on pense bien sûr aussi aux longues pages que Maurice Merleau-Ponty consacre à la peinture de Cézanne (1996). Ici, le phénoménologue fait appel à l'art en tant que modalité d'exploration du sensible, porteur — en quelque sorte — d'un projet cousin de celui de la phénoménologie. Il trouve dans l'art et ses œuvres un appui pour le développement de son système descriptif — sans nécessairement que l'art en tant qu'art occupe explicitement une place particulière dans ce système. Dans d'autres cas, l'art est appréhendé comme une région insigne du sens et de l'expérience, comme une exception par rapport au sensible quotidien — par exemple chez Jean-Luc Marion (2001 ; 2005) —, ou comme un rouage essentiel du système ontologique que déploie l'existence — par

exemple chez Martin Heidegger (2014) ou chez Henri Maldiney (2003). On remarquera que dans la variété de ces approches, le projet est avant tout phénoménologique. L'art est mobilisé au sein d'un projet dont il n'est pas l'ultime enjeu. En passant seulement, l'étude phénoménologique, s'appuyant sur les œuvres, peut contribuer aux sciences de l'art.

4 Au sein de la diversité des articulations entre art et phénoménologie, il y a aussi sans doute des cas où — inversement — c'est l'artiste qui mobilise les schèmes descriptifs issus de la phénoménologie au sein du processus créatif. Le grand œuvre de Roman Opalka, par exemple, est clairement imprégné par l'analytique existentiale heideggerienne, et le motif de l'être-vers-la mort [1].

5 Enfin, il est possible aussi que la phénoménologie soit mobilisée dans la perspective des sciences de l'art, comme une boîte à outils conceptuelle et pratique pour l'analyse des œuvres. L'objectif ici n'est pas l'édification d'un système philosophique, mais la compréhension des œuvres et de l'expérience qu'elles offrent. Les journées d'études Langarts 2017, intitulées « L'installation, une expérience esthétique du déplacement interactif dans un espace dédié (dispositifs, potentialités) : approche phénoménologique et cognitive dans une perspective interartistique, interculturelle » nous invitaient à une telle démarche. En particulier, il s'agissait de considérer l'hypothèse selon laquelle l'installation, en tant que forme d'art qui appelle le public au mouvement, à l'engagement, à l'interaction, devrait faire appel à des domaines de la phénoménologie qui n'avaient que peu été mobilisés pour l'analyse des œuvres — le dialogue art/phénoménologie étant resté souvent concentré d'abord sur d'autres formes d'art plus traditionnelles comme les formes bidimensionnelles, ou encore la sculpture, l'architecture et la musique.

6 Dans cette optique, *l'installation* est comprise comme « la mise en relation, par un auteur, d'un sujet observateur mobile et d'un environnement prescriptif [2] ». L'artiste crée un dispositif qui prescrit une expérience. Le public/spectateur s'engage dans l'installation et vit l'expérience prescrite pour lui. Dans la suite, nous chercherons à mettre en relief les enjeux phénoménologiques, mais aussi éthiques, d'une telle compréhension. La question de l'expérience de l'autre sera au centre de nos préoccupations.

# L'installation prescrit l'expérience

7 Dans cette deuxième partie, nous voulons mettre en lumière les modalités par lesquelles on peut comprendre — de manière classique — une installation comme un dispositif qui prescrit une expérience, et les structures phénoménologiques qui sous-tendent une telle compréhension.

8 Une œuvre de type installation est un dispositif avec lequel il y a interaction incarnée. Le spectateur doit s'engager corporellement, en première personne, dans un espace de possibilités qu'il *enacte*. Depuis les cas les plus simples et les plus ouverts où il s'agirait essentiellement d'un espace à parcourir, jusqu'aux situations les plus contraintes, appelant la manipulation d'interfaces, etc., l'installation serait essentiellement un système organisé de possibilités à saisir, à *enacter*.

9 Puisqu'il s'agit de possibilités à saisir, puisqu'il faut faire usage de l'installation pour la comprendre, nous proposons de mobiliser ici le paradigme de l'outil saisi, pour entrevoir plus finement ce que cela signifie d'appréhender une installation artistique en tant qu'un dispositif qui prescrit une expérience.

10 L'outil, en tant que prolongation amovible du corps — soit saisi, soit lâché — sert d'exemple paradigmatique pour illustrer une bascule contenue dans tout objet technique en général entre, d'une part, une dimension constituée et, d'autre part, une dimension constituante (Lenay, 2006 ; Steiner, 2010). Lorsqu'il est saisi, l'objet technique est intégré au système fonctionnel qu'est le corps propre du sujet[3]. L'outil est le prolongement du corps constituant, intégré au schéma corporel, intégré au corps constituant à travers lequel l'extériorité, le monde, est constitué. L'objet technique saisi est dès lors transparent. Puisque c'est à travers lui que l'on perçoit, il ne saurait être perçu lui-même. Maurice Merleau-Ponty nous donne un exemple simple de cette incorporation dans sa *Phénoménologie de la perception* (1976, p. 178) avec le cas de la canne d'aveugle. Lorsque le sujet non-voyant sait convenablement se servir de cette canne, alors il ne perçoit plus les sensations de la canne dans sa main mais directement les aspé-

rités de la route à l'extrémité de la canne. La canne s'intègre à la boucle sensori-motrice à travers laquelle le sujet s'engage dans la perception d'un monde. Dès lors, « le bâton n'est plus un objet que l'aveugle percevrait, mais un instrument avec lequel il perçoit ». En s'intégrant à la boucle sensori-motrice, l'outil saisi ouvre des possibilités d'action et de perception nouvelles : ouvre des possibilités de faire monde. Mais lorsqu'il est lâché ou déposé, l'objet technique reprend sa place parmi les choses du monde : il est constitué. Par exemple, la canne d'aveugle, lorsqu'elle n'est pas saisie, peut être prise en considération et constituée comme un objet : on peut la percevoir dans l'espace, appréhender ses propriétés (poids, dimensions, matière, etc.), s'intéresser à son fonctionnement, la réparer, la donner, etc. Dans l'outil se rejoue le chiasme thématisé par Maurice Merleau-Ponty (1964) — et par Edmund Husserl avant lui (1996a) — entre *Leib* et *Körper*. L'outil posé, lâché, est une chose du monde, il est constitué comme un objet — tout comme le *Körper*. En revanche, dès qu'il est saisi de manière adéquate, l'outil est intégré au corps propre constituant, c'est-à-dire au *Leib*.

11 Mais cette bascule entre constituant et constitué, ce statut double, s'élargit au-delà de l'outil et de sa *manualité* à tout objet technique en tant que ce dont on peut faire usage. Par exemple, une route : je peux sans aucun doute constituer une route comme un objet, mais je ne peux saisir, à proprement parler, une route dans mes mains. Cependant, je peux emprunter la route, m'en servir, en faire usage. Elle est alors constituante de l'horizon des possibles : c'est à travers elle que la spatialité du monde vécu est constituée.

12 Ainsi, nous pensons qu'il en va de même pour une installation artistique : une installation artistique est un objet technique qui peut soit être constitué comme objet, comme chose du monde, soit être saisi à travers ses propriétés constituantes et dès lors disparaître en tant qu'objet au profit d'une expérience qu'il rend possible. Par exemple[4], l'installation *Meeting* de James Turell fonctionne bien comme un outil à observer le ciel et sa lumière. Aussi, d'une part, il se montre comme un objet architectural qu'on peut prendre en considération pour lui-même, porteur d'une esthétique propre. Mais, d'autre part, il ne révèle son véritable sens que lorsqu'il est saisi, c'est-à-dire intégré dans sa dimension constituante, ouvrant des possibilités

inédites de perception. Le dispositif s'efface alors au profit de l'expérience qu'il contribue à constituer.

13 L'installation artistique, en tant qu'objet technique, est bien cette entité duale qui, si, d'une part, elle rend possible une expérience singulière, n'en exhibe pas moins, d'autre part, ses propriétés plastiques. Ainsi, par exemple, le *Performance Corridor* de Bruce Nauman prescrit l'expérience d'une spatialité contrainte, mais ne cache pas pour autant sa matérialité brute — assemblage de panneaux de bois sur châssis, supportés par des béquilles. Bien au contraire, l'envers de l'expérience prescrite — c'est-à-dire le dispositif en tant qu'objet — s'exhibe dans sa présence quasi sculpturale.

14 Dans cette approche classique de l'installation en tant que dispositif qui prescrit une expérience, le travail de l'artiste relève donc en partie du *design d'expérience*. L'artiste est en quelque sorte ici un ingénieur qui assemble des éléments techniques — éléments architecturaux, mécaniques, sémiotiques, etc. — pour composer une expérience. Le travail de l'artiste technicien consiste à faire l'expérience de l'autre au sens de modeler l'expérience de l'autre : concevoir et produire un dispositif qui rend possible — pour tout autre — une expérience.

15 Nous voulons ici souligner le fait que l'installation artistique ainsi envisagée appelle une conception de l'expérience et de la subjectivité particulière. Tout se passe comme si — pour l'artiste qui la conçoit, comme pour le spécialiste en sciences de l'art qui l'analyse — l'expérience était la même pour tous, convoquant la figure abstraite d'un sujet universel, générique, dépourvu de toute singularité personnelle. L'installation s'adresse en quelque sorte à n'importe quelle itération possible d'une structure transcendantale de sujet. L'expérience de l'autre, c'est ici essentiellement — depuis la phase de conception de l'œuvre jusqu'à la phase d'analyse de l'œuvre — la même pour tout le monde. Il peut y avoir sans doute des variabilités personnelles, mais elles ne font pas l'objet de l'œuvre — au contraire, elles sont à suspendre. Comprendre l'installation comme dispositif qui prescrit une expérience c'est, en creux, s'appuyer, sans le remettre en cause, sur un schème intersubjectif — typiquement husserlien (2000) — où chacun retrouve dans l'autre l'identité d'une structure commune.

# L'expérience de l'autre comme incluse dans le dispositif qui fait œuvre

16 Dans les descriptions husserliennes de l'intersubjectivité, le sujet a accès — bien qu'indirectement — à l'expérience de l'autre (Husserl, 2000). Rapidement résumé, il en va ainsi de l'empathie husserlienne : premièrement le corps du sujet est vécu dans sa dualité *Leib* (corps propre, constituant) / *Körper* (corps objet, constitué), et le sujet a une connaissance intime de la bascule qui traverse cette dualité ; deuxièmement, le sujet observe, parmi les choses du monde, des objets qui ressemblent fortement à son propre *Körper* (tant dans leurs propriétés statiques que dynamiques), ce sont les corps des autres ; troisièmement, par l'analogie entre son propre *Körper* et ces objets qui lui ressemblent, d'une part, et, d'autre part, parce qu'il a le savoir intime que derrière le *Körper* se trouve un *Leib* et donc une conscience, le sujet *introjecte* en ces autres êtres qu'il rencontre une subjectivité. L'autre — alter ego — est constitué en tant que partageant la même structure — celle de l'ego transcendantal.

17 Le sujet n'a pas accès directement à l'expérience de l'autre, sinon il vivrait l'expérience de l'autre en tant que sienne. Le sujet constitue l'expérience de l'autre de manière indirecte par *apprésentation analogique* (Husserl, 2000, p. 157). L'expérience de l'autre ne se présente pas en tant que telle, mais est accessible seulement par l'intermédiaire de ce qui se présente et qui est identifié : le corps objet de l'autre et ses comportements, en tant que j'y reconnais potentiellement les miens.

18 L'accès empathique à l'expérience d'autrui serait toujours possible y compris lorsque ce dernier s'engagerait dans la manipulation d'un outil — ou, plus généralement, dans l'usage d'un dispositif technique [5]. Lorsque je perçois autrui en train de faire usage d'un dispositif technique, alors ce dernier se montre — en quelque sorte, simultanément — constitué et constituant. Il est constitué en tant que je le perçois, dans la prolongation du *Körper* de l'autre, comme un objet du monde. Mais simultanément, par empathie, j'accède à sa dimension constituante. Lorsque je vois, par exemple, une personne qui fait

usage de skis, ces derniers sont bien d'abord constitués comme choses du monde, ils sont visibles, perçus. Cependant et concomitamment, par empathie, j'accède à l'expérience du skieur, et en cela j'accède — indirectement — au caractère constituant de l'outil. Il y a dans le comportement de l'autre, le passage d'une dimension perceptible de son *Körper*, à une aperception de son expérience.

19 Et nous pensons qu'il en va de même dans l'installation artistique, en tant que dispositif technique saisissable par autrui. Dès lors, l'installation artistique peut : 1) selon l'approche classique, prescrire une expérience à vivre en première personne, 2) se montrer en tant qu'objet, exhibant ses propriétés plastiques et fonctionnelles, et 3) se montrer saisie par autrui, l'expérience prescrite se donnant alors — indirectement, à la troisième personne — par l'intermédiaire de l'empathie. Depuis ce troisième point de vue, l'expérience de l'autre est intégrée au dispositif qui fait œuvre.

20 Pour illustrer cette idée, appuyons-nous sur un exemple : celui de l'installation *Test Site* de Carsten Höller, exposée à la Tate Modern de Londres (10 octobre 2006 – 15 avril 2007). Il s'agit de grands toboggans — de métal poli et de plexiglas (ou autre matériau transparent) — qui dévalent sur plusieurs étages à travers le grand hall du célèbre musée. Cette installation joue de manière exemplaire l'articulation et la dualité entre, d'une part, l'expérience en première personne du dispositif — c'est-à-dire ici, glisser dans les toboggans — et, d'autre part, le regard en troisième personne — c'est-à-dire ici, regarder les autres glisser dans les toboggans, prendre en considération l'ensemble du dispositif.

21 À un premier niveau, l'artiste nous explique bien, dans ses diverses interviews[6], que l'expérience en première personne de dévaler le toboggan — expérience de « panique voluptueuse[7] » — est au cœur de l'œuvre. Et le public fait effectivement la queue pour vivre ces quelques secondes d'ivresse. Mais bien sûr l'œuvre ne s'arrête pas là : si la partie supérieure des toboggans est transparente, ce n'est pas seulement pour que celui qui glisse puisse voir l'extérieur, mais aussi et surtout pour que celui qui regarde l'installation depuis l'extérieur puisse voir ces corps humains qui se laissent aller dans la glissière. L'artiste nous soumet, plus ou moins discrètement, un ensemble de clés d'interprétation qui nous laissent entendre que ce dont il est

question dans l'œuvre n'est pas réductible à l'expérience de la glissade mais se situe à un autre niveau. Le titre *Test Site* nous appelle à comprendre l'œuvre comme un dispositif d'essai — ou encore comme une expérience scientifique. L'artiste met en scène un dispositif qui ressemble à ceux qu'on construirait pour une expérience d'éthologie — comme on en fait sur les rats pour analyser leurs comportements et tester leur intelligence — sauf qu'ici les cobayes sont des humains, les visiteurs du musée qui, attirés par la promesse d'une expérience ludique, s'engagent volontiers dans les glissières. La forme et la transparence des toboggans évoquent aussi, assez explicitement, ces tubes dont on agrémente les cages des souris blanches que les enfants adoptent comme animaux de compagnie. Le choix des matériaux et le design rappellent également le caractère aseptisé d'un laboratoire. L'artiste fait de nous des souris blanches dans ce pastiche d'expérience scientifique où ce dont il est finalement question c'est le comportement humain [8]. Le toboggan est une attraction — comme une attraction de foire — et le public cédant, sans recul, à une pulsion primitive — la recherche de plaisir — joue parfaitement le rôle que l'artiste avait prévu pour lui dans son dispositif [9]. Le public averti est spectateur de cette attraction, spectateur du comportement : ce qui est donné à voir c'est le toboggan en tant qu'il induit des comportements et l'humain lui-même en tant que son comportement est induit par la promesse du plaisir. L'expérience de la glissade n'est ici qu'un rouage pour une œuvre dont le sens se joue à un autre niveau. Les propriétés psychologiques de l'individu sont sollicitées par le dispositif et génèrent des comportements. De ces comportements essentiellement individuels émergent des dynamiques collectives, sociales : en particulier la constitution de files d'attente. Aussi, ce n'est pas tant l'expérience de la glissade et du plaisir concomitant qui est au cœur de l'œuvre, mais les comportements associés : aux niveaux individuel et collectif. L'accent est plus porté sur une approche comportementaliste des comportements que sur l'expérience vécue en tant que telle, vers une sorte d'approche éthologique, avec un accent sociologique, voire — bien sûr — politique.

22 Par cet exemple, nous illustrons le fait que, si une installation peut bien fonctionner en prescrivant une expérience, son sens n'est pas nécessairement contenu dans cette expérience seulement. Bien au contraire, dans cet exemple, l'expérience du plaisir de la glissade n'est

qu'un rouage à l'intérieur d'un dispositif qui l'inclut. Loin d'être une fin, l'expérience de la glissade est ici un moyen au service d'une œuvre qui appelle le recul de la pensée théorique pour livrer ses véritables enjeux. Ceux qui vivent le plus immédiatement l'expérience de cette « panique voluptueuse » dans le toboggan sont, en un sens, les plus éloignés de la critique sociologique qu'incarne l'œuvre. Ainsi, on pourrait soutenir que dans certains cas, pour certaines installations, le sens de l'œuvre est principalement accessible depuis un positionnement de recul par rapport à l'expérience prescrite. Le public qui s'engage dans l'expérience prescrite est intégré dans le dispositif qui se donne à voir comme prescripteur.

23 Si l'on poursuit plus loin encore ce chemin de pensée, on pourrait aller jusqu'à dire que l'expérience en première personne n'est absolument pas nécessaire pour aborder l'œuvre. On a tous accès, par le souvenir, par imagination ou par empathie, à l'idée de ce à quoi ressemble une expérience de la glissade dans un toboggan, et cette idée pourrait suffire à donner accès au terrain sociologique où se joue en majeure partie le sens de l'œuvre.

24 Dans certaines œuvres en effet, il est question de l'expérience. Cette dernière est convoquée par l'entremise de la bascule constitué/constituant, propre à l'objet technique. Mais pour autant, il n'est peut-être pas nécessaire que l'expérience convoquée soit vécue en première personne pour que l'œuvre soit entendue. Personne n'est jamais monté sur la *Balançoire* de Fabrice Hyber, et pourtant l'expérience que ce dispositif rendrait possible contribue de manière déterminante au sens de l'œuvre. Un dispositif technique saisissable fait « voir » une expérience, sans qu'il soit nécessaire de passer à l'acte. Ainsi, une expérience simplement possible peut être convoquée par une œuvre et contribuer à son sens, sans que cette expérience même ait à être actualisée. Mais peut-être qu'avec ce dernier exemple — l'exemple d'un dispositif qui évoque une expérience possible sans donner effectivement accès à l'expérience actuelle — nous franchissons la limite de ce qui peut être rangé dans la catégorie de l'installation. Mais cela ne serait qu'une question de définition.

25 Avec l'exemple de *Test Site*, nous avons montré que, dans certains cas à tout le moins, le sens d'une œuvre de type installation était irréductible à l'expérience prescrite : le comportement du public en train

d'interagir — face visible de son expérience — est alors intégré à part entière dans le dispositif qui fait œuvre. L'œuvre est un système intégrant l'installation matérielle, le public, et l'interaction entre l'installation et le public. L'œuvre se donne finalement à voir depuis une position de recul, ou en troisième personne. Nous pensons que cet appel au recul n'est pas nécessairement opérant dans toutes les installations : par exemple, ce dont il est question dans les œuvres de James Turell, c'est avant tout l'expérience en première personne. Néanmoins, il serait, en droit, toujours possible.

26 Dans ses toboggans, Carsten Höller a prévu une place précise et sans ambiguïté pour ses « cobayes ». Il convoque une dimension universelle de la psychologie animale (et donc aussi humaine) — la recherche de plaisir — afin de mettre en forme, dans son dispositif, des comportements standardisés. Ici encore, comme dans la partie précédente, l'expérience et le comportement sont abordés à partir de l'abstraction de l'humain en général. L'expérience prescrite est une expérience générique.

27 Dans les deux prochaines parties nous voudrions envisager la possibilité de dispositifs par lesquels la subjectivité de celui qui s'engage n'est pas réduite *a priori* par l'artiste à la structure transcendantale qu'ils partagent, mais dans lesquels au contraire la singularité de chacun est partie prenante du sens de l'œuvre.

# Rencontrer l'autre dans l'interaction

28 Nous poursuivons donc la possibilité d'un dispositif qui, tout en s'inscrivant encore dans le cadre de la définition minimale d'*installation* qui nous sert de guide — soit « la mise en relation, par un auteur, d'un sujet observateur mobile et d'un environnement prescriptif » — soit néanmoins le lieu d'une expérience dont la conception par l'artiste n'aurait pas été d'emblée assujettie à la figure de l'universel et du même. Dans cette quatrième partie, et avant de radicaliser, dans la cinquième partie, l'enjeu de l'altérité de l'autre avec la phénoménologie d'Emmanuel Levinas, nous voudrions considérer le cas de dispositifs dans lesquels l'expérience appelée est avant tout celle du lien social et de la rencontre. En effet, nous pourrions

formuler l'hypothèse suivante : dès lors que l'enjeu d'une œuvre serait la socialité même, elle ne saurait réduire intégralement la singularité des individus qui la porte.

29 Prenons appui sur l'œuvre *Gramsci Monument* de Thomas Hirschhorn. Dans cette œuvre, l'artiste organise un événement social et populaire : la construction d'un monument éphémère en hommage à Antonio Gramsci (penseur italien marxiste qui a lutté contre le fascisme de Mussolini), en mobilisant la participation de la population d'un quartier défavorisé de New York.

30 Cette œuvre est à la fois relationnelle (Bourriaud, 1998), performative et éphémère. Cependant, elle répond bien encore à la définition de l'installation en tant qu'environnement prescriptif — il s'agit, en l'occurrence, d'un espace social. Ici, selon la terminologie critique de Joëlle Zask (2011), les participants non seulement prennent part, mais sont aussi conviés à apporter une part, à contribuer de leur temps et de leur imagination. De plus, ils reçoivent une part également : le bénéfice d'un cours de philosophie, un job payé, ou encore l'accès à une école d'art. Les modalités d'intervention de chacun ne sont pas dictées par l'artiste dans un mouvement *Top-Down* qui écraserait inévitablement la singularité des aspirations de chacun. Si l'installation est bien encore un environnement qui prescrit de l'expérience, ici la prescription est lâche, ouverte — à l'opposé, en quelque sorte, des toboggans de Höller qui forment un dispositif absolument contraignant. Ici, la liberté et la responsabilité individuelles sont sollicitées. Quand elle s'engage dans l'interaction avec l'œuvre, la personne n'est pas réduite à être seulement une itération, parmi d'autres, de la structure universelle de l'individu, démunie de sa singularité : au contraire, l'expression de la singularité de chacun est un moteur de l'œuvre.

31 Il ne s'agit pas pour autant d'une simple somme de singularités, mais d'une dynamique sociale d'émergence par laquelle le tout est plus grand que la somme des parties. Le geste de Thomas Hirschhorn est, dans une certaine mesure, celui d'un retrait : il consiste avant tout à réunir les conditions de l'émergence d'une forme sociale. Une fois ces conditions réunies, l'artiste entend se placer au même niveau que tous les autres acteurs du projet, abandonnant toute position surplombante. La socialité émerge alors, dans les espaces laissés

libres par un programme ouvert, à travers les interactions interindividuelles et leurs inscriptions matérielles dans le dispositif.

32 La notion de *participatory sense-making* vise précisément à rendre compte d'un tel processus d'émergence. Elle s'inscrit dans le sillon de l'approche *enactive* de la cognition (Varela *et al.*, 1992 ; Froese & Di Paolo, 2011) et porte le schème de *sense-making* — comme processus incarné par lequel un être concerné par son existence *enacte* un monde porteur de significations et de valeurs pour lui (Weber & Varela, 2002 ; Thompson & Stapleton, 2009) — vers les enjeux de la cognition sociale (De Jaegher & Di Paolo, 2007). Le schème du *participatory sense-making* met en lumière le fait que le niveau du processus interactionnel acquiert une sorte d'autonomie vis-à-vis des dynamiques individuelles engagées dans l'interaction. Faisant ici écho aux recherches en psychologie expérimentale autour de la notion de croisement perceptif (Auvray *et al.*, 2009 ; Lenay & Stewart, 2012), on observe que les dynamiques sensori-motrices des agents cognitifs s'accrochent l'une à l'autre dans une danse dont ni l'un, ni l'autre n'est le garant. Selon cette approche, le lieu du social et de son sens émerge de l'interaction — ou de l'*inter-enaction* si l'on reprend ici le mot de Colombetti & Torrance (2009) — en s'affirmant comme un niveau autonome, ayant sa dynamique propre. La dynamique du *participatory sense-making* émerge de l'accrochage mutuel des dynamiques enactives individuelles : cette dynamique sociale, d'une part, acquiert une autonomie relativement aux dynamiques individuelles qui la portent ; et, d'autre part, en retour, les conditionne.

33 Le *Gramsci Monument* fait œuvre de cette dynamique sociale : une sorte de danse dans laquelle les énergies individuelles et singulières nourrissent un niveau social transcendant, qui a sa dynamique propre, et qui, en retour, nourrit les individus qui le portent [10].

34 Avec ce dispositif, nous prenons nos distances par rapport à une installation entendue strictement comme système prescrivant une expérience. Ici, le dispositif est avant tout le support matériel de l'interaction, support d'inscription nécessaire à l'émergence d'une signification sociale — support contaminant, au passage, l'interaction de son esthétique propre, de palettes et de scotch.

35 Ainsi, avec cet exemple, nous avons bien l'illustration d'un dispositif qui rend possible une expérience sans pour autant réduire le sujet qui

s'y engage à une figure générique de l'utilisateur. Au contraire, ici la singularité de chacun est respectée, valorisée — toutes les expériences sont, par conception, différentes.

36 Cependant, si l'on cherche à pousser plus avant encore la question de l'autre, il nous faut nous interroger sur le sens de cette singularité de l'autre. Dans une première approche, on pourrait considérer que l'autre diffère de moi par ses propriétés : l'autre est grand quand je suis petit, blanc quand je suis noir, etc. Cependant, comme nous allons le voir, la phénoménologie, lorsqu'elle s'intéresse à l'expérience sociale et éthique, propose une approche bien plus radicale encore du rapport à l'autre. Dans l'approche proposée par Emmanuel Levinas, l'autre n'est pas autre seulement en tant que ses propriétés (constituables) seraient différentes des miennes : l'autre est autre en tant qu'autre, c'est-à-dire en tant qu'il échappe aux pouvoirs de constitution du moi.

## D'une sensibilité « éthique » entre le possible et le visage

37 Aussi, si la notion de *participatory sense-making* a semblé éclairante pour comprendre la dynamique mise en œuvre dans l'intervention de Thomas Hirschhorn, si elle permet également de comprendre l'installation comme support matériel du social, il n'est pas certain que cette approche puisse rendre compte directement de l'enjeu radicalement éthique de la rencontre de l'autre en tant qu'autre. En effet, en tant qu'ancré dans l'approche enactive varelienne, le schème du *participatory sense-making* hérite d'une conception « existentialiste » du sens. Sans que nous puissions entrer ici dans les détails de la filiation, cette branche de l'enaction — branche dominante de ce courant encore marginal des sciences cognitives — hérite, par l'intermédiaire de la philosophie de Hans Jonas (1992), des schèmes de l'analytique existentiale heideggerienne. L'être vivant, par la vulnérabilité de son métabolisme, serait intrinsèquement concerné par la possibilité de sa propre fin (être-pour-la-mort) (Jonas, 2001 ; Weber & Varela, 2002). Ainsi, tout sens produit dans la dynamique de *sense-making* resterait innervé par cette structure de soucis dans laquelle l'être est d'abord soucieux de sa propre existence. Dans cette cinquième partie, nous voudrions prendre au sérieux la critique qu'Emmanuel Levinas

adresse, dès le milieu du XX^e^ siècle, à la phénoménologie : tant que la phénoménologie est celle de la constitution d'objet (Husserl) ou du dévoilement de l'être (Heidegger), alors elle ne saurait rendre compte d'une expérience de l'altérité, une expérience où l'altérité d'autrui ne serait pas réduite à ce que les pouvoirs du sujet (ou du *Dasein*) sont à même de maîtriser. Ce faisant, nous entendons pointer vers une dimension insigne de la sensibilité, celle qu'émeut la révélation du visage dans la relation « éthique »[11].

38 Nous prendrons ici appui sur la performance *Rythm 0* de Marina Abramović. Dans cette performance, l'artiste se tient passive et immobile pendant plusieurs heures dans la galerie. Le public est invité à faire ce qu'il veut avec ce corps qui se livre sans défense. Sur une table, différents objets — une rose, un couteau, un revolver, etc. — à la disposition du public, dédiés à l'interaction.

39 Si l'on s'en tient à la définition formelle de l'*installation* en tant que « mise en relation, par un auteur, d'un sujet observateur mobile et d'un environnement prescriptif », alors cette œuvre peut bien être classée dans cette catégorie. Si on se place du côté de l'artiste, il s'agit manifestement d'une performance : il y a un risque, un engagement corporel, etc. Mais si on se place du côté du public appelé à interagir avec le dispositif, la situation est bien comparable à celle d'une installation : le sujet s'engage dans l'action, comme dans un domaine de possibles auquel l'artiste l'a convié. L'environnement — et tout particulièrement les 72 objets déposés par l'artiste sur la table — sont autant de prescriptions d'action.

40 Cette situation créée par l'artiste met en scène de manière exemplaire la phénoménologie du visage décrite par Emmanuel Levinas (1990a, 1990b). Plus précisément, elle met le public en situation d'éprouver, de manière exacerbée, la résistance du visage face à la possibilité du meurtre. Éprouver la présence d'autrui, dans la phénoménologie levinassienne, c'est, pour le sujet, sentir l'appel d'une signification venue d'ailleurs — dont il n'est pas l'origine — peser sur ses possibilités d'agir et d'être. Le meurtre est une possibilité fonctionnelle simple — surtout quand on a à disposition un couteau ou un revolver : *a priori*, rien de plus facile techniquement que de tuer quelqu'un, *a fortiori* s'il se livre sans aucune résistance. Mais face au visage d'autrui, le meurtre est impossible. La révélation du visage

est cet interdit même : l'interdit du meurtre n'est pas une loi abstraite à laquelle on se conforme, mais, ancrée dans la structure même de la subjectivité comme responsabilité, une contrariété pesant sur le possible.

41 Pour reprendre une figure biblique à laquelle Emmanuel Levinas se réfère souvent, l'altérité d'autrui pèse sur la spontanéité du moi et de son pouvoir d'agir, comme la main de Dieu qui retient le bras d'Abraham, sur la montagne, lorsqu'il allait tuer son fils Isaac. Ici, l'artiste s'est mise à la place d'Isaac et donne au public la place d'Abraham. L'expérience offerte par le dispositif est celle d'un *ne pas pouvoir* éthique : les possibilités sont offertes à la liberté mais le visage fait résistance. Et c'est le caractère sensible de cette résistance qui fait l'esthétique de l'œuvre : une sensibilité qui n'est pas perceptive mais éthique.

# Conclusion

42 Ce dernier exemple nous permet de conclure cette contribution en marquant clairement le contraste entre, d'une part, l'approche intersubjective du rapport à l'autre qui sous-tend implicitement la définition de l'installation comme environnement prescriptif, et, d'autre part, l'approche éthique développée par Emmanuel Levinas qui considère comme première — dans la manière de signifier de la relation sociale — l'altérité de l'autre plutôt que sa similarité. Pour le public, dans *Rythm 0*, l'autre (l'artiste) ne se révèle pas d'abord comme un autre sujet dont je pourrais concevoir l'expérience par empathie : l'autre est avant tout une précarité qui se révèle, non pas sous la forme d'une connaissance, mais comme un appel, un appel à l'aide, un appel au soin. L'autre se révèle en appelant le possible, en pesant sur lui. Avec Emmanuel Levinas, le sens et le sensible n'ont pas leur origine dans une subjectivité d'abord solitaire qu'on démultiplie ensuite en une communauté. Le sens et le sensible sont d'emblée relationnels : une relation qui n'est pas celle d'abord de la réciprocité et de la collaboration pacifique — comme dans le *Gramsci Monument* —, mais celle de l'éthique, de la responsabilité et du désir, une relation dramatiquement asymétrique entre moi et l'autre.

43 Dans *Rythm 0*, le dispositif se présente bien comme un ensemble de possibilités d'action, les outils disposés sur la table sont autant de possibles ouverts. Mais ici, le sens du possible n'est pas celui d'une libre exploration. Le possible est ce sur quoi pèse l'altérité. Et les propriétés fonctionnelles de chaque outil sont porteuses de significations originales. Les pétales de la rose qui caressent, les épines qui piquent, le revolver qui tue, etc. : autant de manières de toucher l'autre. Les outils, et le dispositif technique dans son ensemble, sont la modalité fonctionnelle du contact entre moi et autrui. Aussi, à la définition initiale de l'*installation* qui avait été notre point de départ — soit « la mise en relation, par un auteur, d'un sujet observateur mobile et d'un environnement prescriptif » —, nous devons maintenant préférer la suivante : « la mise en relation, ou en contact, par un environnement prescriptif, d'un sujet et d'un autre ».

## BIBLIOGRAPHY


Auvray Malika, Lenay Charles & Stewart John, 2009, « Perceptual Interactions in a Minimalist Virtual Environment », *New Ideas in Psychology*, vol. 27, n° 1, p. 32-47.

Bourriaud Nicolas, 1998, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel.

Caillois Roger, 1992, *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Colombetti Giovanna & Torrance Steve, 2009, « Emotion and Ethics: An Inter-(En)Active Approach », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 8, n° 4, p. 505-526.

De Jaegher Hanne & Di Paolo Ezequiel A., 2007, « Participatory Sense-Making », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 6, n° 4, p. 485-507.

Froese Tom & Di Paolo Ezequiel A., 2011, « The Enactive Approach », *Pragmatics & Cognition*, vol. 19, n° 1, p. 1-36.

Heidegger Martin & Layet Clément, 2014, *De l'origine de l'œuvre d'art. Première version*, Paris, Rivages.

Husserl Edmund, 1996a, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, Paris, PUF.

Husserl Edmund, 1996b, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 4e éd, Paris, PUF.

Husserl Edmund, 2000, *Méditations cartésiennes*, nouv. éd., Paris, Vrin.

Jonas Hans, 1992, « The Burden and Blessing of Mortality », *The Hastings Center Report*, vol. 22, n° 1, p. 34-40.

Jonas Hans, 2001, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, 1re éd., Evanston (Ill.), Northwestern University Press.

Lenay Charles, 2006, « Énaction, externalisme et suppléance perceptive », *Intellectica*, nº 43, p. 27-52.

Lenay Charles & Stewart John, 2012, « Minimalist Approach to Perceptual Interactions », *Frontiers in Human Neuroscience*, nº 6, p. 98.

Leroi-Gourhan André, 1964, *Le Geste et la Parole*, vol. 1 : *Technique et Langage*, 2 vol., Paris, Albin Michel.

Levinas Emmanuel, 1990a, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Librairie générale française.

Levinas Emmanuel, 1990b, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais ».

Maldiney Henri, 2003, *L'Art, l'éclair de l'être*. Chambéry, L'Act Mem.

Marion Jean-Luc, 2001, *De Surcroît*, Paris, PUF.

Marion Jean-Luc, 2005, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, 3e éd. revue et corrigée, Paris, PUF.

Merleau-Ponty Maurice, 1964, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty Maurice, 1976, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty Maurice, 1996, « Le Doute de Cézanne », dans *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, p. 13-33.

Steiner Pierre, 2010, « Philosophie, technologie et cognition. États des lieux et perspectives », *Intellectica*, nos 53-54, p. 7-40.

Steiner Pierre & Stewart John, 2009, « From Autonomy to Heteronomy (and Back): The Enaction of Social Life », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 8, nº 4, p. 527-550.

Thompson Evan T. & Stapleton Mog, 2009, « Making Sense of Sense-Making: Reflections on Enactive and Extended Mind Theories », *Topoi*, vol. 28, nº 1, p. 23-30.

Varela Francisco J., Thompson Evan T. & Rosch Eleanor, 1992, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, éd. revue, Cambridge (Mass.), MIT Press.

Weber Andreas & Varela Francisco J., 2002, « Life after Kant: Natural Purposes and the Autopoietic Foundations of Biological Individuality », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 1, nº 2, p. 97-125.

Zask Joëlle, 2011, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le Bord de l'Eau.

## NOTES

1 Roman Opalka évoque l'articulation entre son œuvre et la philosophie heideggerienne dans l'interview qu'il accorde à François Henri Debailleux

(pour ITV) à l'occasion de sa participation à l'exposition « L'autre moitié de l'Europe », présentée au Jeu de Paume au cours du printemps 2000. Extrait de l'interview accessible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=rKDyAb-dPvk> [consulté le 13/11/2018].

2 Extrait de l'argumentaire des journées d'études Langarts 2017, accessible en ligne : <https://langarts.hypotheses.org/1351> [consulté le 15/09/2018].

3 Dans les descriptions de l'hominisation par André Leroi-Gourhan (1964), le silex taillé est une prolongation des principes fonctionnels du corps biologique.

4 Les exemples que nous mobilisons nous permettent d'illustrer nos analyses. Nous les choisissons parce qu'ils sont adéquats pour souligner certains enjeux. Cependant, en aucun cas nous n'entendons réduire le sens de ces œuvres aux enjeux qu'elles nous permettent d'illustrer.

5 L'accès à l'expérience de l'autre serait malgré tout conditionné par la nécessité d'une connaissance préalable de l'usage prescrit par l'outil. Il arrive parfois qu'on trouve quelqu'un en train de faire quelque chose sans parvenir à comprendre ce qu'il est en train de faire. On perçoit néanmoins qu'il est en train de faire quelque chose.

6 Voir par exemple, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=42RHV72gfpI> [consulté le 15/09/2018].

7 Empruntant ici l'expression de Roger Caillois (1992).

8 En cela, on pourrait facilement faire ici le rapprochement avec le film d'Alain Resnais *Mon oncle d'Amérique* (1980), où il est aussi question d'un glissement entre l'analyse des comportements humains et celle de rats de laboratoires. Le réalisateur met en regard le travail du cinéaste comme description et analyse des comportements humains, d'une part, et, d'autre part, l'étude des comportements animaux (et donc aussi humains) telle qu'elle est menée par les scientifiques, avec l'esthétique spécifique de leurs instruments, de leurs protocoles et de leurs théories.

9 L'œuvre appelle le public à participer, mais la place que l'artiste a prévue pour lui dans le dispositif est précisément circonscrite. Pour une critique de la notion de participation, voir Joëlle Zask (2011).

10 Sur la question de l'articulation entre le niveau individuel du sens et le niveau social en tant que système de normes, voir aussi Pierre Steiner & John Stewart (2009).

11 « Une mise en question du Même — qui ne peut se faire dans la spontanéité égoïste du Même — se fait par l'Autre. On appelle cette mise en question de ma spontanéité par la présence d'Autrui, éthique. L'étrangeté d'Autrui — son irréductibilité à Moi — à mes pensées et à mes possessions, s'accomplit précisément comme une mise en question de ma spontanéité, comme éthique. La métaphysique, la transcendance, l'accueil de l'Autre par le Même, d'Autrui par Moi se produit concrètement comme la mise en question du Même par l'Autre, c'est-à-dire comme l'éthique [...]. » (Emmanuel Levinas, 1990b, p. 33) En passant, il nous semble que cette dimension « métaphysique » de la relation sociale soit restée ignorée de l'esthétique relationnelle décrite par Nicolas Bourriaud (1998), alors même qu'elle pourrait sans doute être considérée comme l'un de ses ressorts essentiels.

## ABSTRACTS

**Français**

L'installation est généralement appréhendée comme un dispositif qui prescrit au public une expérience. Cette contribution souligne les enjeux phénoménologiques et éthiques qui traversent l'idée de pourvoir prescrire à l'autre son expérience. Après avoir situé la démarche dans le paysage des interactions entre phénoménologie et art, l'étude propose quatre étapes de dialogue, entre phénoménologie (et sciences cognitives), d'une part, et œuvres d'art, d'autre part, à travers lesquelles différentes perspectives sur la question de l'expérience de l'autre seront articulées. À l'issue de ce parcours, il apparaîtra que, parmi les outils qui nous servent à analyser l'expérience esthétique, le schème classique de l'intersubjectivité et de l'empathie, et l'*a priori* d'universalité qui le sous-tend, doivent nécessairement être complétés par des approches qui ne réduiraient pas la singularité et l'altérité de l'autre personne, et qui permettraient ainsi de mieux saisir la dimension proprement sociale et éthique de certaines expériences esthétiques contemporaines.

**English**

Installation art is generally understood as a device which prescribes an experiment to the public. This contribution underlines the phenomenological and ethical stakes that cross the idea of prescribing to the other his experience. After recalling the general interactions between phenomenology and art, this study proposes a four stages dialogue between phenomenology (and cognitive sciences) and works of art on the question of the other's experience. It will appear that the classical schema of intersubjectivity and empathy, and the *a priori* of universality which underlies it, must be necessarily supplemented by approaches which would not reduce the other's singularity and otherness, and which would better understand

the social and ethical dimension of certain contemporary aesthetic experiences.

## INDEX

**Mots-clés**
expérience, intersubjectivité, altérité, installation, phénoménologie, éthique

**Keywords**
experience, intersubjectivity, otherness, installation, phenomenology, ethics

## AUTHOR

**Fabrice Métais**
Aix-Marseille Université, PRISM UMR 7061