IRIS
ISSN : 2779-2005
Publisher : UGA Éditions

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

Les *Organisations d'espaces* de Jean-Michel Sanejouand ou l'installation *in situ* comme expérience du lieu

Organisations d'espaces *by Jean-Michel Sanejouand or the* in situ *Installation As an Experience of the Place*

Frédéric Herbin

https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1161

DOI : 10.35562/iris.1161

Electronic reference
Frédéric Herbin, « Les *Organisations d'espaces* de Jean-Michel Sanejouand ou l'installation *in situ* comme expérience du lieu », *IRIS* [Online], 40 | 2020, Online since 15 décembre 2020, connection on 23 novembre 2023. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1161

Copyright
CC BY-SA 4.0

Les *Organisations d'espaces* de Jean-Michel Sanejouand ou l'installation *in situ* comme expérience du lieu

Organisations d'espaces *by Jean-Michel Sanejouand or the* in situ *Installation As an Experience of the Place*

Frédéric Herbin

OUTLINE

La prise de conscience de l'espace premier
De l'objet à l'espace
Du lieu à l'espace
Conclusion

TEXT

« Nous sommes tout à fait incapables d'appréhender un espace non délimité, donc non caractérisé, comme nous sommes incapables d'appréhender n'importe quel infini. Ne pas admettre cet espace préalable, c'est s'obnubiler sur la forme et, partant de là, sur la rêverie qui supplante alors immédiatement la vision.

La forme première, c'est la myopie érigée en valeur. La forme ne peut être que seconde. Lorsque je dis que l'espace est premier et la forme seconde, je ne nie pas la forme, je la mets à sa place. »
Jean-Michel Sanejouand

(*Introduction aux espaces concrets*, 1970)

1 C'est ainsi qu'en 1970, Jean-Michel Sanejouand commence à expliquer les enjeux de la pratique qu'il développe alors sous le nom d'*Organisation d'espaces*. D'abord envisagées en termes de sculpture, dont l'échelle rivaliserait avec celle des lieux pour lesquels elles sont réalisées, les *Organisations d'espaces* seront ensuite définies comme le produit d'une pratique qui excède les catégories artistiques traditionnelles et qui prend pour matériau premier l'espace existant. C'est évidemment cette évolution qui est mise en avant par le texte de 1970. Pour Sanejouand, la sculpture est demeurée un art de représentation qui, en tant que tel, ne coïncide pas avec le plan de la réalité qui l'entoure, voire qui détourne le regardeur de cette réalité. Même si elle n'est pas citée à ce moment, la critique vaut autant pour la peinture. À ce titre, la « myopie érigée en valeur » est une formule qui condamne l'ensemble des artistes dont la contribution à l'art se limite au registre des formes au sein de l'objet-œuvre, sans autre ambition que leur renouvellement. Cependant, les sculpteurs sont davantage visés, eux qui, selon Sanejouand,

> [...] créent leurs formes en fonction d'un espace théorique qu'ils confondent avec l'espace réel. Ils exigent du spectateur, pour que celui-ci voie une de leurs œuvres, qu'il fasse abstraction de tout ce qui l'entoure. Une sculpture peut être plus ou moins bien présentée, mais puisqu'elle a été conçue comme transportable, elle conserve la même qualité quel que soit le lieu où elle se trouve. Le spectateur est immédiatement plongé dans l'imaginaire, il croit regarder une sculpture, en réalité, il rêve à propos d'elle. (Sanejouand, 1970)

2 Sans aucun doute, ces critiques mettent en cause les principes de la sculpture comprise comme objet autonome, en regard des relations qu'elle établit avec les différents éléments qui l'entourent. Mais il faut aussi remarquer ce qu'elles ont de conjoncturel : dans le contexte artistique de l'époque, ces critiques ne manquent pas d'égratigner les revendications des sculpteurs minimalistes américains. On pense notamment à l'affirmation de Donald Judd dans son célèbre « *Specific objects* », selon laquelle « les trois dimensions sont l'espace réel ». (Judd, 1991) Nous avons d'ailleurs déjà pu montrer que

les arguments utilisés par Sanejouand se retrouvent de manière significative dans la critique d'art en France, pour marquer une différence entre la façon dont lui et les sculpteurs minimalistes conçoivent le rapport entre leurs œuvres et l'espace (Herbin, 2016, p. 166-171). Sans surprise, pour le créateur des *Organisations d'espaces* l'objectif est alors de distinguer son nouveau projet des pratiques qui ont cours et auxquelles il entend tourner le dos. Les critiques qu'il exprime permettent donc de dessiner, en négatif, les contours de son entreprise et de pointer les enjeux dont elle se saisit. Avec le recul qui est le nôtre, elles ont également l'intérêt de révéler que ces enjeux sont en grande partie ceux que l'on associe à cette catégorie artistique que l'on nomme depuis « installation ».

3 La plupart des auteurs qui ont signé des ouvrages sur la question ne se risquent pas à établir une définition stricte et définitive de ce qu'est l'installation. Comme Juliane Rebentisch l'explique, « *installation art, despite—or rather, because of—its ubiquity, offers a peculiar sort of resistance to a neat definition as a genre*[1] ». (Rebentisch, 2012, p. 14) Plusieurs analyses s'accordent toutefois pour lui reconnaître certaines caractéristiques. Pour citer des exemples de référence relativement récents, Julie Reiss et Claire Bishop prennent toutes deux le soin de différencier l'installation, comme pratique artistique, de toute présentation d'objets artistiques associés dans un même espace, mais autonomes les uns par rapport aux autres et par rapport à cet espace qui les relie. Pour Julie Reiss, dans le cas d'une installation : « *There is always a reciprocal relationship of some kind between the viewer and the work, the work and the space, and the space and the viewer*[2]. » (Reiss, 1999, p. xiii) De la même façon, Claire Bishop indique que dans une installation : « […] *the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity*[3]. » (Bishop, 2005, p. 6) En tirant parti de ces analyses, on comprend bien que la mise en cause de la sculpture que Sanejouand porte alors repose justement sur l'absence de ces qualités que l'on reconnaît à l'installation. Par contraste, ses *Organisations d'espaces* cherchent à établir une relation spécifique avec les espaces qui les accueillent, de même qu'avec les spectateurs et spectatrices qui en font l'expérience.

4 Cet article se propose d'étudier ces relations et donc, avec les *Organisations d'espaces*, de donner à voir et à comprendre un exemple historique d'installation avant la lettre. Il s'agira également d'en souli-

gner la singularité. Ainsi, nous avons commencé de le voir, chez Sanejouand, le rapport à l'espace est la donnée centrale de ses interventions. Mais pour cet artiste, il n'est pas question que l'œuvre continue de créer son propre espace, même si l'on peut physiquement y pénétrer. Les *Organisations d'espaces* veulent abolir toute distance d'avec la réalité environnante. Sanejouand rejette toute conception d'un espace théorique ou imaginaire au profit d'une spatialité ancrée dans la perception corporelle et ses caractéristiques, telle cette incapacité à « appréhender un espace non délimité » ou « n'importe quel infini ». Il envisage l'espace « dans son acceptation la plus physique, celle dont nous avons constamment l'expérience : l'espace de cette pièce, celui de la pièce d'à côté, celui de ce jardin ou celui de cette vallée ». (Sanejouand, 1970) Les *Organisations d'espaces* sont par conséquent créées en fonction du lieu où elles se déploient, si bien que ces deux éléments sont indéfectiblement liés et témoignent, très tôt, d'un type de relation que l'on qualifie habituellement d'*in situ*. Nous le verrons, plutôt que d'affirmer leur réalité, de distinguer leur propre lieu, les *Organisations d'espaces* interagissent avec l'existant. Elles poursuivent l'ambition d'agir sur l'espace et sur l'expérience que le sujet incarné en fait.

La prise de conscience de l'espace premier

5 Pour commencer, il nous paraît nécessaire de revenir à la genèse des *Organisations d'espaces*. S'il n'est pas toujours possible de fixer avec précision les circonstances dans lesquelles l'œuvre d'un artiste s'infléchit, dans le cas qui nous intéresse on peut aujourd'hui aisément les établir grâce aux témoignages qui nous sont parvenus. Ces circonstances sont à chercher dans les événements qui se produisent lors de l'intervention de Sanejouand, dans la cour de l'École polytechnique en mai 1967. L'œuvre éphémère créée à cette occasion nous est rendue visible par les photographies prises pendant le court moment où elle fut en place. Notamment, l'artiste réalise un montage à partir de quelques-unes de ces vues, pour la rétrospective des *Organisations d'espaces* qui se tient au Centre National d'Art Contemporain, en 1973 (voir fig. 1). Le panneau textuel qui l'accompagne est également important puisqu'il permet de découvrir que l'intervention de l'École

polytechnique est considérée, *a posteriori*, comme la première des *Organisations d'espaces*. Le plus intéressant pour nous reste toutefois le montage et surtout la différence que l'on peut y constater, entre ce que montre l'image située en bas à gauche et les deux autres qui l'accompagnent. En replaçant ces images dans leur chronologie, c'est en effet le passage du premier état de cette intervention — en bas à gauche — au second qui induit chez Sanejouand l'idée de développer des *Organisations d'espaces*.

Figure 1. – Jean-Michel Sanejouand, *Organisation de l'espace de la cour de l'École polytechnique à Paris, 6 mai 1967*, papier marouflé sur deux panneaux de bois, chaque panneau : 95 x 98 x 6 cm, CNAP, Paris, 1973, détail (panneau gauche).

6 À l'origine « sculpture sur mesure », comme le prouve le titre mentionné sur les documents annonçant l'intervention[4], celle-ci prend place dans l'espace de la cour de l'École polytechnique le 6 mai 1967 à l'occasion du Point Gamma, la fête annuelle organisée par les élèves. Habitué à travailler sans soutien financier, l'artiste tire profit

des ressources présentes dans ce contexte : une main-d'œuvre opérationnelle et des matériaux en partie spécifiques à cette école militaire — en l'occurrence des échafaudages et des ballons-sondes. Douze modules autoportants sont ainsi assemblés. Chacun comporte des échafaudages formant deux cubes superposés de quatre mètres de côté, dont le supérieur doit être empli d'un ballon-sonde gonflé. Avec une emprise au sol de près de deux cent soixante mètres carrés, pour une hauteur de huit mètres, l'intervention se signale alors par des dimensions qui connaissent peu d'équivalent en Europe [5]. Il s'agit de porter le travail d'assemblage d'objets manufacturés que l'artiste pratique déjà — nous y reviendrons — à une dimension quasi-architecturale. On retrouve dans ce projet une même attention aux qualités physiques des matériaux et aux contrastes que leurs associations génèrent. Ici, les échafaudages se signalent comme des structurent droites, sombres et rigides, tandis que les ballons-sondes qui viennent s'y loger leur opposent un contour courbe, une teinte claire et une grande élasticité. L'intervention montre certains échos avec la sculpture minimaliste par sa répétition de formes géométriques. Mais elle se singularise par l'irrégularité de ces formes, non pures, voire malléables dans le cas des ballons, et de son agencement puisque les modules ne sont pas tous alignés dans une même direction. Au sol, ces derniers forment deux lignes droites qui se rencontrent à angle droit, mais pas au niveau de leurs extrémités respectives, évitant là encore de dessiner une figure géométrique simple. Avec ses singularités, l'intervention de Sanejouand reste toutefois focalisée sur des problématiques traditionnellement sculpturales : association de matériaux, de formes, de plein et de vide.

7 Un événement météorologique va significativement modifier le visage de l'œuvre : un épisode de grêle perce les ballons-sondes avant même qu'elle soit inaugurée. La vision de l'œuvre qui s'offre alors à l'artiste contribue à sa prise de conscience du rapport qui s'établit entre les armatures de métal et le lieu où elles se trouvent [6]. Les rangées de cubes n'étant ni disposées parallèlement aux bâtiments qui entourent la cour ni placées au centre de celle-ci, elles s'inscrivent dans un décalage par rapport aux lignes de l'architecture et aux axes qu'elle prescrit. La structure, désormais réduite à des réseaux orthonormés, tend donc à transformer l'appréhension de l'espace, contredisant les perspectives existantes pour en créer de nouvelles en découpant les

vues que l'on a du lieu. On peut aussi imaginer que le fait de ponctuer régulièrement cette cour d'une même forme rectiligne fournit aux personnes qui l'arpentent un étalon pour se rendre compte de l'échelle de l'endroit. L'intervention apparaît dès lors à l'artiste, à la fois comme un perturbateur et comme un révélateur de l'environnement dans lequel elle prend place. À partir de ce moment, comme il le formule trois ans plus tard, dans son *Introduction aux espaces concrets*, « l'espace est premier » et chaque *Organisation d'espace* est conçue en fonction de — et spécifiquement pour — le lieu qui l'accueille.

8 La première de ces réalisations *in situ* a lieu quelques mois après l'expérience de l'École polytechnique. Elle prend place dans la cour du Lunds Konsthall, en Suède, à l'occasion d'une exposition collective organisée par le célèbre critique français, Pierre Restany. La documentation visuelle réunie par l'artiste, dans un autre montage de 1974, permet difficilement, à elle seule, de rendre compte du nouveau régime de production des *Organisations d'espaces*[7]. L'œuvre utilise cent cubitainers en plastique, lestés chacun de vingt litres d'eau, qui sont disposés de façon à former quatre carrés sur le sol. Mais les photographies ne saisissent ni la totalité de l'espace investi, ni l'ensemble des objets utilisés. Les quelques vues rassemblées, notamment celle prise en plongée, donnent à voir que la forme des cubitainers, comme celle des quatre ensembles de vingt-cinq qu'ils composent, font écho aux pavés plus ou moins carrés de la cour. Elles montrent également que l'agencement en carré des cubitainers génère un contraste, par rapport à celui en arc de cercle des pavés. On peut encore ajouter que la qualité de transparence des cubitainers mérite sûrement d'être signalée, puisque l'espace où ils se trouvent est lui-même bordé, au moins sur l'un de ses côtés, d'une surface vitrée qui laisse voir l'intérieur du bâtiment.

9 Pour comprendre qu'une nouvelle logique de relation à l'espace est mise en œuvre ici, au-delà des constats obligatoirement partiels que l'on fait aujourd'hui sans expérimenter cette intervention nous-mêmes, il faut aussi s'en remettre aux commentaires de ceux qui ont pu le faire en 1967. En la matière, même s'ils sont peut-être plus partisans qu'objectifs, les mots de Pierre Restany ont l'intérêt de saluer le travail de l'artiste pour « la force d'impact de son alignement de Lund, par l'exacte répartition des bidons de plastique, la rigueur du rapport

entre les objets et les limites dimensionnelles de la cour[8] ». Ce commentaire témoigne ainsi de la réception des enjeux mis en avant par Sanejouand avec ses *Organisations d'espaces* et, particulièrement, du fait que les matériaux utilisés ne valent plus pour eux-mêmes, mais seulement par le rapport qu'ils instaurent avec le lieu dans lequel ils sont installés. Cette donnée est fondamentale, car l'usage d'objets, tels que les cubitainers, est loin d'être une nouveauté pour l'artiste. Si celui-ci a abandonné la peinture depuis le début des années 1960, lorsqu'il s'engage dans les *Organisations d'espaces* il a l'habitude d'utiliser des objets manufacturés dans ses œuvres qu'il nomme des *Charges-Objets*[9].

De l'objet à l'espace

10 Au cours de la décennie 1960, Sanejouand s'éloigne en quelque sorte de toute action de fabrication au profit d'opérations d'assemblage, voire de simple association, de matériaux et d'objets existants qu'il nomme *Charges-Objets*. Le recours au terme de sculpture devient déjà ambigu pour ce travail qui relève du prélèvement et de la disposition d'éléments divers — du caillou au bateau à moteur — sans qu'ils ne soient forcément solidarisés entre eux. Par conséquent, la distinction entre les *Charges-Objets* et les *Organisations d'espaces* ne va pas de soi, et plutôt que de considérer les réalisations de 1967 comme le résultat d'une rupture, il faut aussi prendre en compte les signes d'une continuité. Dans ce cadre — la communauté de matériaux entre les deux corpus étant soulignée — il reste à s'interroger sur la capacité qu'ont ces matériaux, dans un cas, d'instaurer un rapport avec l'espace spécifique où ils prennent place, alors qu'ils ne le font pas dans l'autre. La comparaison des *Charges-Objets* et des *Organisations d'espaces* fournit un champ d'observation pour mieux analyser ce qui fait la particularité du travail mené par Sanejouand à partir de 1967. Pour cela, les cubitainers utilisés à Lund s'imposent comme un matériau exemplaire : ils ont l'avantage d'intervenir dans de multiples configurations avant et après cette date.

11 Utilisés au sein de *Charges-Objets*, les cubitainers peuvent être disposés sur d'autres éléments ou sur le sol. Dans le premier cas, la superposition induit un rapport direct et incontournable entre les cubitainers et ce qu'ils surmontent. Les deux exemples que nous

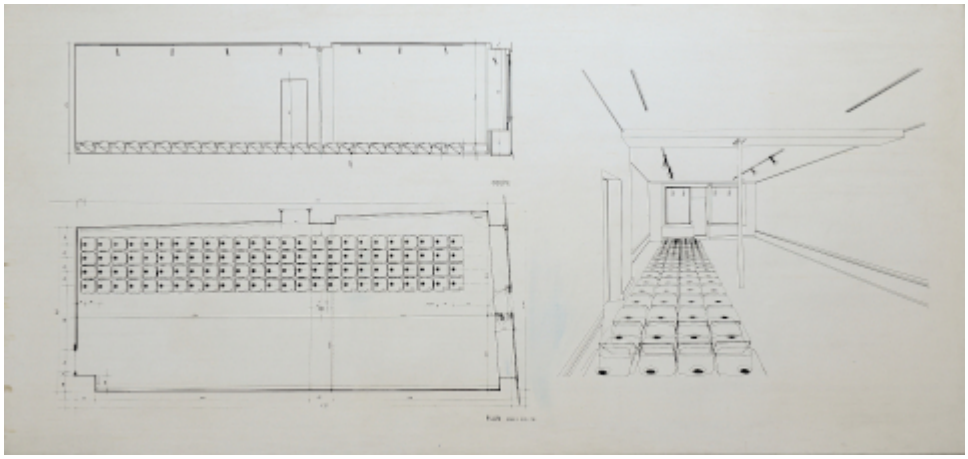
connaissons jouent de cette manière avec la forme et la fonction du socle. Lors de la Biennale de Paris de 1965, neufs cubitainers reposent sur un cube dont les côtés verticaux sont recouverts d'une bâche à rayures horizontales : l'évocation d'un piédestal n'est contredite que par la présence de ce motif que l'on retrouve dans d'autres *Charges-Objets*. La même année, pour l'exposition « Poulet 20 francs » au Salon Regain à Lyon, ce sont cette fois quatre-vingt-un cubitainers qui sont régulièrement étalés sur une plateforme recouverte d'une bâche unie. Là encore, on comprend assez rapidement que le support sous les récipients ne tient pas le rôle d'un vrai socle, mais fait partie de l'œuvre. Cependant, pour ces deux *Charges-Objets* le support fonctionne comme un cadre matérialisant les limites de l'œuvre. Les cubitainers ne débordent pas du territoire qu'il dessine et dont les spectateurs sont physiquement maintenus à l'extérieur. De la sorte, c'est avant tout le rapport entre les différentes composantes de l'association qui prime sur le possible dialogue avec un lieu spécifique, autant que sur l'interaction avec les spectateurs et spectatrices. Et cela reste vrai, même si leur nature de volumes constitués de plusieurs objets, impliquant un jeu de vides et de pleins, comprend, de fait, une certaine prise en compte de l'espace.

12 Dans le second cas, lorsque les cubitainers reposent sur le sol, c'est encore ce rapport entre les parties qui prend le dessus. *Feuille plastique bleue, carré noir, quatre cubitainers et 80 litres d'eau distillée* et *Deux feuilles plastiques, un cubitainer et 20 litres d'eau distillée*, toutes deux datées de 1967, présentent les récipients associés à des éléments plans fixés au mur, qui font référence à l'objet tableau. Composées de cette façon, ces réalisations défient les catégories habituelles des médiums artistiques, en même temps qu'elles font montre d'une ironie indéniable face au statut même d'œuvre d'art. Bien que les cubitainers ne soient cette fois pas séparés du lieu qui les reçoit par la présence d'un support, on peut avancer que leur rapport à l'espace environnant est différent de celui qu'on observe ensuite dans les *Organisations d'espaces*. Avec ces *Charges-Objets*, tandis que les récipients s'invitent dans l'espace physique du regardeur, les matériaux suspendus au mur ramènent indéniablement à une relation frontale plus classique.

13 En définitive, si dans les deux types évoqués l'œuvre aborde et ponctue un espace physique, il faut conclure que cet espace s'avère

sans qualité spécifique et, par là même, interchangeable. En effet, les *Charges-Objets* établissent des relations qui leur sont intrinsèques. Ils sont déplaçables et, quand ils sont exposés à différents endroits, le déplacement ne nécessite pas la moindre modification de leur forme ni de leur nature. À l'inverse, les *Organisations d'espaces* envisagent toujours leur lieu d'apparition comme spécifique. Quand Sanejouand utilise des cubitainers pour ses *Organisations d'espaces*, alors que le matériau est le même, on constate, en revanche, une différence qualitative dans la prise en compte du lieu dans lequel l'artiste intervient. C'est ce que fait Pierre Restany à propos de l'œuvre de Lund quand il souligne « la rigueur du rapport entre les objets et les limites dimensionnelles de la cour ». On peut encore compléter cette démonstration en observant l'une des *Organisations d'espaces* que l'artiste crée en avril 1968, à la Galerie Yvon Lambert, en utilisant à nouveau des cubitainers (fig. 2).

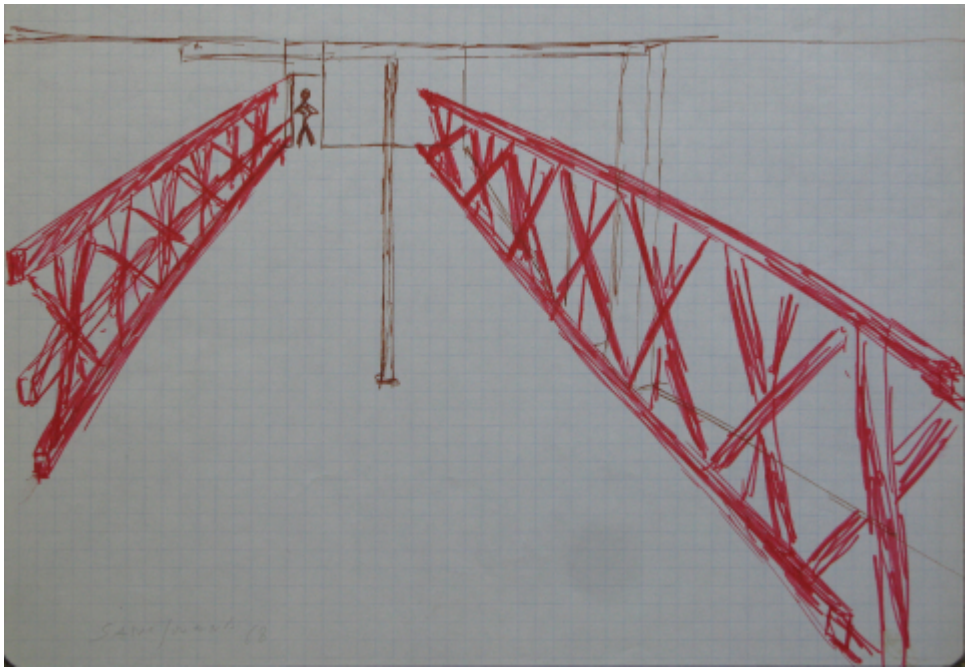
Figure 2. – Jean-Michel Sanejouand, *Organisation de l'espace n° 1, avril 1968, Galerie Yvon Lambert (Paris)*, papier marouflé sur trois panneaux de bois, 176 x 255 x 6 cm, CNAP, Paris, 1973, détail (panneau supérieur : 120 x 255 x 6 cm).



14 Le matériau est le même qu'à Lund et, de plus, présent dans une quantité identique. Cependant, il ne s'agit pas d'une actualisation ou d'une adaptation du projet précédent. On sait d'ailleurs, grâce à un croquis préparatoire présent dans les archives de l'artiste, que l'intervention initialement prévue à Paris comprend l'utilisation de garde-corps métalliques peints en rouge (voir fig. 3). En l'absence de moyens de production conséquents, l'emprunt de matériaux reste une solution privilégiée par Sanejouand pour lui permettre de répondre de la

façon qui lui semble la plus adéquate au lieu qu'il investit. Pour une autre *Organisation d'espaces*, réalisée ce même mois d'avril 1968 au Palais Galliera, l'artiste réussi par exemple à obtenir d'une entreprise de travaux des éléments de grues métalliques peints en jaune. C'est finalement parce que l'entreprise propriétaire des garde-corps se désiste, qu'il va devoir se rabattre sur les cubitainers — plus faciles à obtenir. Cela dit, confronter le croquis préparatoire aux traces de l'intervention finale permet également de bien mieux appréhender la manière dont Sanejouand travaille à partir des qualités propres de la Galerie Yvon Lambert. Avec les garde-corps, comme avec les cubitainers, on voit qu'il souligne la profondeur de l'espace à parcourir lorsque l'on s'engage dans la galerie. Le croquis manifeste la nature corporelle de cette perception en représentant schématiquement un sujet à l'extrémité de cet espace. Les objets accusent également les irrégularités de sa géométrie, qui apparaissent distinctement sur le côté droit du croquis.

Figure 3. – Jean-Michel Sanejouand, *Croquis préparatoire pour l'Organisation de l'espace n° 1, Galerie Yvon Lambert (Paris)*, feutre sur papier, 21 x 27 cm, 1968, archives de l'artiste.



15 Pour la réalisation finale, l'ensemble des cubitainers forme un grand rectangle constitué de quatre rangées de vingt-cinq. Posé par terre,

ce rectangle épouse de sa largeur le mur du fond de la salle. Ainsi positionné, en traçant une ligne perpendiculaire à ce mur, il s'aligne sur le mur latéral gauche en même temps qu'il rend visible l'obliquité des deux parois restantes par rapport aux premières. L'examen du plan de l'*Organisation d'espaces*, reproduit sur un autre panneau de la rétrospective de 1973 (voir fig. 2), montre en effet que cette pièce de la galerie n'est pas strictement perpendiculaire à la rue qu'elle borde. Le mur du fond n'est pas parallèle à la rue, et le mur gauche qui le rejoint à angle droit présente donc le même écart. Réglés sur cette configuration architecturale mais, placés à côté du mur droit, les cubitainers donnent ainsi à voir l'irrégularité de l'intervalle qui les sépare de celui-ci. Le nombre important de récipients, organisés sur quatre lignes qui traversent presque entièrement la pièce, nous laisse également imaginer l'effet d'agrandissement de l'espace provoqué. Vu de l'extérieur de la galerie, à travers la vitrine, le dispositif tend sûrement à accentuer la longueur de la salle ; quand on est à l'intérieur, les cubitainers semblent pouvoir servir d'outil de mesure pour l'endroit.

16 De fait, chaque intervention se distingue de la précédente et, par rapport aux *Charges-Objets*, les matériaux utilisés cèdent leur centralité au profit des relations qu'ils sont en mesure de créer avec l'espace et les sujets qui le parcourent. La possibilité de remplacer des garde-corps par des cubitainers, dans l'exemple que nous venons d'évoquer, est tout à fait symptomatique de cette nouvelle donne. Pour Sanejouand, l'objet produit industriellement ne présente aucun intérêt propre et n'induit, *a priori*, pas de signification particulière hors de sa simple présence et de ses qualités matérielles. Ce caractère est délibérément renforcé dans les *Organisations d'espaces*, où le même objet est souvent multiplié et, contrairement aux *Charges-Objets*, rarement associé avec un autre qui ne soit pas de même nature, contribuant ainsi à lui refuser toute unicité. Ce vocabulaire plastique concourt également à restreindre de manière drastique l'expression de l'auteur, en même temps que la démonstration de son supposé savoir-faire. Son identité, comme son intériorité, sont indécelables dans les *Organisations d'espaces* puisque, suivant les lieux investis, Sanejouand fait finalement peu appel au même objet.

17 Cette banalité et cette neutralité sont les parfaits vecteurs d'une mise en cause du moindre caractère artistique qui pourrait être reconnu

aux objets. En fait, c'est une certaine « réaction d'indifférence visuelle » (Duchamp, 1994, p. 191) toute duchampienne que l'artiste finit par obtenir. Au sein des *Organisations d'espaces*, l'objet doit agir par défaut : il déplace l'accent sur l'environnement qui l'entoure et sur les rapports qu'il institue avec ce dernier. En ce sens, et comme nous avons pu le montrer ailleurs, l'utilisation de l'objet chez Sanejouand est à rapprocher de celle des alternances de bandes blanches et colorées chez son contemporain et également pionnier de l'*in situ* : Daniel Buren (Herbin, 2014, p. 16-20). Dans un cas comme dans l'autre, ces matériaux ne disent rien d'autre que ce qu'ils sont matériellement. Cependant, ce n'est pas pour se retrancher dans leurs strictes propriétés physiques intrinsèques, comme la théorie moderniste de l'art le réclame. Au contraire, il s'agit d'amener les spectateurs et spectatrices à prendre conscience du contexte environnant dans lequel ils ont pris place.

Du lieu à l'espace

18 Pour Sanejouand, nous le savons, l'ancrage dans le réel est l'argument principal de son rejet des formes traditionnelles de l'art et donc le moteur de son engagement dans la pratique des *Organisations d'espaces*. La façon dont il oppose l'espace « théorique » de la sculpture aux « espaces concrets » qu'il revendique dans le titre de son texte de 1970 est évidemment très significative. L'ambition de l'artiste dépasse les quelques réalisations que nous avons observées. Les *Organisations d'espaces* sont conçues comme une méthode d'intervention, qui n'appartient plus au champ de l'art, mais prétend agir concrètement dans la société. Toujours dans son texte de 1970, non sans une certaine dose d'humour dans la formulation, Sanejouand affirme un nouvel horizon d'application pour sa pratique, en écrivant : « L'art est mort, vive l'art, l'art de vivre ! » À l'image de certains mouvements d'avant-garde actifs pendant les années 1960 — on pense en particulier à l'Internationale Situationniste et au Groupe de Recherche d'Art Visuel — l'artiste veut sortir du champ spécialisé de l'art : il s'agit d'intervenir au niveau de l'environnement quotidien, en provoquant des altérations des données architecturales et urbanistiques qui le structurent. Il écrit ainsi :

> Je peux, bien évidemment, organiser les espaces intérieurs, ou un seul de ceux-ci, de l'habitat d'un particulier. […] Je pense que le désir de vivre dans des espaces organisés va devenir impérieux à bien des gens qui subissent une architecture laide et bête.

> Mais la plus évidente destination des organisations d'espaces est le lieu public, ou semi-public : les rues, les places, les jardins des ensembles immobiliers […]

> En prenant en charge les espaces (tout particulièrement ceux de l'habitat urbain) à l'aide des moyens techniques et des produits de l'industrie, j'offre une possibilité de libération là où précisément le risque d'asservissement est les plus grand. (Sanejouand, 1970)

19 On le voit à la fin de ce passage, le désir d'intervenir sur l'espace ambiant découle d'un constat critique, qui rejoint ceux de l'Internationale Situationniste et du GRAV, quant à l'aliénation générée par la planification urbaine et l'architecture héritées de la reconstruction après la seconde guerre mondiale. Tous condamnent la monotonie des espaces quotidiens et le comportement de passivité qu'ils induisent chez les individus qui les habitent. Il faut tout de même ajouter que cette volonté de désaliéner est, chez les situationnistes surtout, inséparable d'une aspiration révolutionnaire ciblant l'ensemble de la société. Chez Sanejouand, on ne trouve pas un tel engagement politique et son action vise plutôt à contribuer à l'avènement d'une société post-industrielle du bien-être. Il s'agit de corriger les excès de la société capitaliste des Trente Glorieuses lorsqu'elle soumet l'aménagement du territoire aux seuls impératifs de fonctionnalité et d'économie, mais en aucun cas d'appeler sa chute. L'aliénation contre laquelle l'artiste veut lutter, c'est celle qui touche la sensibilité de chaque individu dans son environnement de tous les jours. Les *Organisations d'espaces* doivent intervenir pour augmenter la perception des espaces, dont, selon Sanejouand, « nous n'avons qu'une conscience vague ». Mais elles doivent aussi rendre les espaces « intéressants, excitants, agréables, émouvants à vivre » et, pour l'artiste, les dernières innovations apportées par la société de consommation peuvent y contribuer : « l'art doit coïncider avec l'univers technologique » (Sanejouand, 1970).

20 À l'inverse, nous le savons déjà, l'art, tel qu'il existe traditionnellement, n'est d'aucun secours puisqu'il détourne de la réalité des espaces. Cette distance est aussi un problème qui s'impose dans l'interaction avec le spectateur. Pour Sanejouand, « le plus souvent, l'œuvre d'art gèle ce qu'elle veut faire ressentir ». La manière dont il conçoit l'expérience spatiale n'est pas sans évoquer les acquis de la *Phénoménologie de la perception* que Maurice Merleau-Ponty publie en 1945. Sanejouand écrit que nous sommes « envahis par l'espace » ; l'expérience spatiale concerne « à la fois notre conscience et notre corps tout entier ». Les *Organisations d'espaces* vont donc être conçues comme des situations vécues par le sujet. Toujours dans son *Introduction aux espaces concrets*, l'artiste l'affirme en ces termes : « Je revendique un type de rapport neuf avec le participant (et non le spectateur). C'est le passage de la consommation à la conscience. » Le rapport à l'environnement, tel qu'il est envisagé avec les *Organisations d'espaces*, est ainsi enraciné dans l'expérience perceptive corporelle : celle de l'artiste et celle du spectateur-participant. L'artiste agit sur les lieux dans le but que celles et ceux qui les parcourent soient, en quelque sorte, aussi plus actifs dans leur perception. Si la dimension visuelle reste importante dans les *Organisations d'espaces* que nous avons analysées, elle n'existe pas sans le déplacement conjoint du corps : nécessaire pour occuper différentes perspectives et saisir l'entièreté de chaque intervention.

21 Contrairement aux membres du GRAV, qui régulièrement mettent en place des dispositifs ébranlant l'équilibre des corps[10], Sanejouand ne sollicite pas directement la sensibilité proprioceptive. Cependant, il arrive que ces interventions fassent appel à d'autres organes perceptifs. Invité à exposer aux Pays-Bas dans le cadre de l'événement artistique « Sonsbeek 71 », il choisit par exemple un lieu de la ville de Dordrecht dont les qualités se révèlent à la fois sur les plans visuel et olfactif[11]. Le cadre verdoyant sélectionné accueille un plan d'eau en effet traversé de part en part par des égouts à ciel ouvert. Le dispositif alors mis en œuvre porte une charge critique évidente quant aux problèmes écologiques. Par un simple marquage au sol en forme de croix, l'artiste indique sur les rives du plan d'eau les deux bouches des canalisations qui le rejoignent. Ces emplacements reçoivent un mégaphone et s'offrent ainsi à l'action des visiteurs et visiteuses pour constater la nature de cet espace et, face à cette situation, peut-être

s'exprimer, communiquer, voire dénoncer. La portée sonore d'une voix amplifiée par un mégaphone — 750 mètres d'après l'artiste — devient ici un autre moyen d'attirer l'attention sur les particularités du site et d'interroger ses limites, sans forcément les avoir sous les yeux. Au total, la plupart des cinq sens du corps humain entre en jeu dans cette *Organisation d'espace*. La corporéité de l'expérience spatiale s'y affirme d'autant plus que le dispositif lui-même induit des perceptions multiples, selon l'emplacement que les sujets occupent autour du plan d'eau et selon l'utilisation qui est faite des mégaphones. Encore une fois, il n'existe pas d'espace absolu pour l'artiste, mais seulement ce que chaque sujet incarné en perçoit. À ce propos, Sanejouand juge important de préciser : « Je ne désire pas faire entrer les autres dans un monde personnel. Je m'efforce de créer un champ commun. En organisant un espace, je diminue la distance qui existe entre mon expérience et l'expérience d'autrui. Je tente de faire de ce lieu un point de communication. » (Gauthier, 1973, p. 42-45)

22 Autrement dit, il n'est pas question pour l'artiste d'imposer un point de vue dans ses *Organisations d'espaces*. Il s'agit bien plus souvent, comme nous l'avons vu dans les exemples évoqués, de révéler les spécificités d'un lieu en multipliant les perspectives, en en perturbant l'appréhension ou en amenant à le parcourir autrement. En ce sens, pour reprendre la distinction que Michel de Certeau fait entre lieu et espace, dans son ouvrage *L'invention du quotidien* paru en 1980, l'expérience du lieu que propose Sanejouand dans ses interventions en fait un espace. Il faut en effet se rappeler que pour Certeau « est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel les éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. […] Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité ». (p. 208) Par contraste :

> Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé […]. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ». (Certeau, 1980, p. 208)

23 La difficulté que nous avons, aujourd'hui, pour saisir pleinement comment l'expérience du lieu proposée par les interventions de

Sanejouand le fait devenir espace, tient, comme pour toute installation, à notre absence de vécu. D'une certaine manière, les documents que nous avons convoqués viennent réinstaller « l'ordre » et la « stabilité » du lieu en figeant l'espace. Ils imposent une prédominance du visuel là où les interventions de l'artiste convoquent un champ de perception corporel plus étendu. Ce problème, Sanejouand lui-même y a été confronté. Lorsque le Centre National d'Art Contemporain lui propose une rétrospective des *Organisations d'espaces*, l'artiste est obligé de trouver un moyen de témoigner d'expériences qui n'existent plus et ne sont pas reproductibles. C'est à cette occasion qu'il va réaliser les montages photographiques, parfois associés à des plans, dont nous nous sommes servis. À ce moment, l'entrée dans l'institution va donc avoir l'effet de sanctionner le devenir image d'une pratique qui s'était, à l'origine, pensée contre son économie. Mais l'artiste ne va pas se laisser enfermer dans cette situation et va créer une nouvelle œuvre *in situ*.

Conclusion

Face aux espaces figés à la surface des documents présentés dans l'exposition et dont la perception ne peut être que de l'ordre de la projection ou de la reconstruction mentale, l'artiste va proposer l'alternative de l'espace vécu. Les multiples miroirs qu'il dispose à l'intérieur du bâtiment, mais également dans les extérieurs qui l'entourent, permettent à la fois de troubler la continuité visuelle des espaces et d'y ancrer visiteurs et visiteuses en tant que sujets percevants. Dépassant la logique d'agencement plan de différents points de vue, que l'on observe sur les panneaux documentant les *Organisations d'espaces*, les miroirs interpellent l'expérience même que le spectateur fait du lieu où il se trouve. Les surfaces réfléchissantes du CNAC parviennent à rendre visuellement la dimension environnante de l'espace. Elles permettent d'en voir simultanément deux coordonnées distantes et, lorsqu'elles se font face, elles dissolvent les certitudes, appelant à une appréhension encore plus attentive de la situation. Quand c'est le visiteur qui est reflété, l'effet est encore plus direct : il se voit incorporé au sein de cet espace. Il cesse donc d'oublier les lieux au milieu desquels les œuvres et lui-même se trouvent. Il commence à porter son attention sur les qualités particulières de l'environnement, à prendre conscience des volumes, des

parcours, de l'éclairage, de toutes ces données qui, au sein d'une exposition, incarnent l'action concrète de l'institution. Cette fois, l'expérience du lieu est donc aussi celle de l'exposition, ce dispositif qui ordonne les « rapports de coexistence » de l'œuvre et du spectateur que les *Organisations d'espaces* ambitionnaient de changer à l'échelle de notre environnement quotidien.

BIBLIOGRAPHY

Aupetitallot Yves (dir.), 1998, *Stratégies de participation. GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visuel*, Grenoble, Le Magasin – Centre national d'art contemporain.

Certeau Michel de, 1980, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éditions.

Bishop Claire, 2005, *Installation Art: a Critical History*, Londres, Tate Publishing.

Duchamp Marcel, 1994, « À propos des "ready-mades" », dans *Duchamp du signe : écrits* [1975], Paris, Flammarion.

Gauthier Blaise (dir.), 1973, *Cnac/archives 9 : Les organisations d'espaces de Sanejouand*, cat. d'expo. (Paris, Centre national d'art contemporain, 30 mars-21 mai 1973), Paris, Cnac.

Herbin Frédéric, 2014, *Les Organisations d'espaces de Jean-Michel Sanejouand* (1967-1974), Bourges, École nationale supérieure d'art de Bourges.

Herbin Frédéric, 2016, *La Critique artiste des lieux culturels en France : 1967-1977*, thèse de doctorat sous la direction d'É. de Chassey, Tours, Université François Rabelais.

Herbin Frédéric, 2017, « Pierre Restany et les Organisations d'espaces de Jean-Michel Sanejouand ou jusqu'où l'art peut agir dans la société », dans C. Leroux et J.-M. Poinsot (dir.), *Entre élection et sélection : le critique face à ses choix*, Dijon, Les Presses du réel, p. 224-248.

Hergott Fabrice (dir.), 1995, *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospective 1963-1995*, cat. d'expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 28 juin-25 septembre 1995), Paris, Éditions du Centre Pompidou.

Judd Donald, 1991, « De quelques objets spécifiques » [1965], traduit par A. Perez, dans *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong éditeur.

Lamarche-Vadel Bertrand, 1990, *Jean-Michel Sanejouand : les charges-objets 1963-1967*, Paris, La Différence, Fondation Fine Art of the Century.

Merleau-Ponty Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Gallimard.

Rebentisch Juliane, 2012, *Aesthetics of Installation Art* [*Ästhetik der Installation*, Suhrkamp Verlag, 2003], traduit par D. Hendrikson et G. Jackson, Berlin, Sternberg Press.

Reiss Julie H., 1999, *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*, Cambridge (MA), Londres, The MIT Press.

Rouart Julie (dir.), 2012, *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospectivement…*, cat. d'expo. (Nantes, Hab Galerie, 3 mars-29 avril 2012, Carquefou, Frac des Pays de la Loire, 22 février-6 mai 2012), Paris, Skira Flammarion, Carquefou, Frac des Pays de la Loire.

Sanejouand Jean-Michel, 1970, *Introduction aux espaces concrets*, Paris, Éditions Mathias Fels, [sans pagination].

NOTES

1 « […] l'art d'installation, malgré – ou plutôt, à cause de – son ubiquité, offre une sorte de résistance particulière à une définition nette en tant que genre […] ».

2 « Il y a toujours une sorte de relation réciproque entre le regardeur et l'œuvre, l'œuvre et l'espace et l'espace et le regardeur. »

3 « […] l'espace et l'ensemble des éléments à l'intérieur de celui-ci, sont considérés dans leur entièreté comme une entité singulière. »

4 Voir le carton d'invitation reproduit dans Frédéric Herbin, 2014, p. 10.

5 Voir Robert Fleck, « Histoire d'une subversion », dans Fabrice Hergott (dir.), *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospective* 1963-1995, 1995, p. 9-19, ici p. 13.

6 Voir le témoignage de l'artiste dans Frédéric Herbin, 2016, vol. 3, p. 4.

7 Reproduit dans Fabrice Hergott (dir.), *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospective* 1963-1995, 1995, p. 58 et dans Julie Rouart (dir.), *Jean-Michel Sanejouand. Rétrospectivement…*, 2012, p. 152.

8 Pierre Restany, « L'art est mort, vive l'art, l'art de vivre » (j.m.s.), dans *Cnac/archives* 9 : *Les organisations d'espaces de Sanejouand*, 1973, p. 4-10, ici p. 6. Sur les rapports entre Restany et Sanejouand, voir Frédéric Herbin, « Pierre Restany et les *Organisations d'espaces* de Jean-Michel Sanejouand ou jusqu'où l'art peut agir dans la société », 2017, p. 224-248.

9 Sur ce corpus, voir Bertrand Lamarche-Vadel, 1990.

10 Pour une documentation sur les activités du collectif voir *Stratégies de participation. GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visuel*, 1998.

11 Voir la documentation reproduite dans *Cnac/archives* 9 : *Les organisations d'espaces de Sanejouand*, 1973, p. 42-45.

ABSTRACTS

Français

Produites entre 1967 et 1974, les *Organisations d'espaces* de Jean-Michel Sanejouand constituent un exemple d'installations avant la lettre. Les définissant en opposition par rapport aux pratiques artistiques traditionnelles, notamment la sculpture, leur auteur a l'ambition d'induire de nouvelles relations entre l'intervention artistique, l'espace qui l'accueille et les personnes qui en font l'expérience. Notre analyse se propose d'exposer de quelle façon ces relations sont mises en œuvre par l'artiste et de pointer leurs singularités. Il s'agit d'abord de revenir sur les circonstances qui amènent Sanejouand à faire du rapport à l'espace la donnée centrale de ses interventions et à tourner le dos à la production d'œuvres autonomes déplaçables au profit d'une pratique *in situ*. Ensuite, l'investigation porte sur les qualités des matériaux présents dans les *Organisations d'espaces* et sur la manière dont l'artiste les utilise. Si certains matériaux sont présents antérieurement dans son œuvre, nous montrons comment l'artiste cherche désormais à déplacer l'attention de l'objet vers ce que celui-ci révèle ou perturbe dans le lieu où il prend place. L'observation menée permet ainsi de mettre en lumière une différence qualitative dans la prise en compte du lieu au sein des *Organisations d'espaces*, par rapport aux œuvres précédentes de l'artiste. Enfin, l'action menée sur le lieu et son but sont interrogés. La volonté de Sanejouand de désaliéner l'individu permet de comprendre pourquoi celui-ci conçoit les *Organisations d'espaces* comme des expériences perceptives qui font des lieux et de leur stabilité des espaces, pour reprendre les distinctions posées par Michel de Certeau.

English

Produced between 1967 and 1974, Jean-Michel Sanejouand's *Organisations d'espaces* are an example of installation art before the term existed. Defining them in opposition to traditional artistic practices, especially sculpture, their author has the ambition to induce new relationships between the artistic intervention, the space that welcomes it and the people who experience it. Our analysis proposes to expose how these relationships are implemented by the artist and to point out their singularities. First of all, it is a question to return to the circumstances that lead Sanejouand to make the relationship with space the heart of his interventions and to turn his back on the production of autonomous works that can be displaced in favor of a site-specific practice. Then, the investigation focuses on the qualities of the materials present in the *Organisations d'espaces* and on the way in which the artist uses them. If some materials are previously present in his work, we show how the artist now seeks to shift the attention of the object towards what it reveals or disturbs in the place where it takes place. The observation carried out thus provides the possibility to highlight a qualitative difference in the way *Organizations d'espaces* take into account

the places, compared to the previous works of the artist. Finally, the action carried out on the place and its purpose are questioned. Sanejouand's desire to de-alienate the individual makes it possible to understand why he conceives *Organisations d'espaces* as perceptive experiences that turn places and their stability into spaces, to use the distinctions put forward by Michel de Certeau.

INDEX

Mots-clés
installation artistique, années 1960-1970, espace concret, architecture, in situ, participation du spectateur

Keywords
installation art, 1960s–1970s, concrete space, architecture, in situ, spectator participation

AUTHOR

Frédéric Herbin
ENSA Bourges, InTRu EA 630