



e-ISSN 2779-2005

Iris

40 | 2020

L'installation artistique

Une expérience de soi
dans l'espace et dans le temps

OPEN  ACCESS

Litt&Arts UMR 5316, centre ISA
(Imaginaire et Socio-Anthropologie)
UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

UGA
Éditions

IRIS

ISSN : 2779-2005

Éditeur : UGA Éditions

40 | 2020

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

Fleur Vigneron

🔗 <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=222>

Référence électronique

« L'installation artistique : une expérience de soi dans l'espace et dans le temps », *IRIS* [En ligne], mis en ligne le 18 décembre 2020, consulté le 22 février 2024.

URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=222>

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

: 978-2-37747-249-9

DOI : 10.35562/iris.222



L'art de l'installation a plus de cinquante ans. Il a modifié notre rapport à l'art en sollicitant le corps tout entier, en démontrant sa sensibilité à l'espace, à l'environnement, aux êtres vivants avec lesquels il est en constante interaction. Cette publication, issue de journées d'études organisées par l'équipe interuniversitaire Langarts en 2017, analyse cette modification de la perception induite par les installations à travers des approches théoriques et des œuvres devenues classiques ou emblématiques, de Carl Andre, Dan Graham, Jean-Michel Sanejouand, Philippe Parréno, ainsi que l'influence de cette forme d'art sur la musique. Elle examine également sa réception en Asie, révélant où elle entre en résonance avec les représentations et pratiques asiatiques anciennes, souvent associées au spirituel. L'articulation corps/espace/imaginaire est le point commun des différentes installations. Ces installations révèlent le chiasme entre le corps individuel et l'espace extérieur dans la représentation intérieure de l'expérience. Les textes témoignent du processus par lequel le voyage physique du corps du spectateur dans un espace matériel – parfois invisible – et ses composantes structurelles se déroulent dans le temps, comme une succession de micro-expériences.

Cette publication ajoute à la littérature existante un niveau d'analyse théorique, expérientielle et transculturelle qui la rend pertinente pour des domaines connexes tels que la philosophie, la psychologie, les études sociales, les études asiatiques. Elle a pour ambition de favoriser la prise de conscience de la rencontre active qui caractérise toute expérience de vie.

Fleur Vigneron
Éditorial

Philippe Walter
Hommage à Patrick Pajon (1955-2020)

Mythologies. — Installations : approche théorique et représentations symboliques de soi

Christine Vial-Kayser, Sylvie Coëllier et Patrick Otto

Sylvie Coëllier

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

Fabrice Métais

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

Frédéric Herbin

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

Marie-Laure Delaporte

Des installations proprioceptives de Dan Graham aux promenades « post-cinématographiques » de Jesper Just

Hiroshi Uemura

L'Art *in situ* ou le site comme art : un mode de réception japonaise de l'art contemporain

Jacques Amblard

Installations « musicales » (surtout après 2000) : des œuvres limites

Topiques. — Installations : diverses expériences de l'espace et de la méditation

Christine Vial-Kayser, Sylvie Coëllier et Patrick Otto

Jérôme Dussuchalle

Approche de la sculpture de Carl Andre au regard d'une phénoménologie de l'espace et du lieu

Pascale Saarbach

Ann Hamilton : les conditions de l'attention

Charlotte Serrus

Des proximités rétives : *Kandors*

Hyeon-Suk Kim

Le sens du vide dans l'art de l'installation de Yasuaki Onishi

Hye-Jun Park

L'espace méditatif dans l'installation sonore de Kichul Kim

Jacline Moriceau

L'ikebana comme installation chez Sôfû Teshigahara et Hiroshi Teshigahara

Facettes

Gerald Unterberger

L'Arbre du Bœuf

Kôji Watanabe

Le chat dans *Kokon chomon-jû*

Comptes rendus

Laurence Doucet

Karin Ueltschi, *Mythologie des boiteux et du pied fabuleux - Œdipe, Jacob, Mélusine et C^{ie}*

Brigitte Charnier

Jean-Charles Berthet, *Merlin le fou. Essai d'archéologie et d'anthropologie*

Philippe Walter

Valéry Raydon, *Le Cortège du Graal. Du mythe celtique au roman arthurien*

Jean-Charles Berthet

Françoise Clier-Colombani et Martine Genevois (éds), *Patrimoine légendaire et culture populaire : le gai savoir de Claude Gaignebet*

Éditorial

Fleur Vigneron

Droits d'auteur

CC BY-NC 4.0

PLAN

Quelques travaux de Patrick Pajon dans l'ordre chronologique

TEXTE

Remerciements

Les relecteurs sont restés dans l'anonymat tout le temps de la préparation de ce numéro, conformément à la politique scientifique de la revue qui évalue les contributions en double aveugle (avec auteurs et évaluateurs anonymes au moment du processus de relecture), mais au moment de la publication de ce numéro, il devient possible de les remercier. Mes remerciements vont à Marie-Agnès Cathiard (Université Grenoble Alpes), Estelle Doudet (Université de Lausanne), Claude Fintz (Université Grenoble Alpes) et Patrick Pajon (Université Grenoble Alpes).

- 1 Le numéro 40 d'*Iris* se voit largement consacré aux installations artistiques, à la fois dans une perspective de réflexion théorique, donc dans la partie « Mythologies », et comme thème décliné selon diverses approches, relevant alors de la section « Topiques », le tout sous la direction de Christine Vial-Kayser, Sylvie Coëllier et Patrick Otto. Les six premières contributions permettent de retracer l'histoire de l'installation artistique, d'appréhender les notions d'expérience de l'autre, d'expérience du lieu, l'emploi majeur de l'audiovisuel dans son rapport à l'espace et à la perception du visiteur, de percevoir un site dans sa valeur artistique – trait caractéristique de la culture japonaise –, et d'aller jusqu'à la limite du sujet en envisageant le domaine musical. Les six contributions de la partie « Topiques » proposent de suivre plus particulièrement certains artistes : Carl Andre, Ann Hamilton, Mike Kelley (*Kandors*), Yasuaki Onishi, Kichul Kim, Sôfû Teshigahara et Hiroshi Teshigahara. Le lecteur pourra se faire une idée rapide du propos de chacun grâce aux résumés des articles en français (ainsi qu'en anglais).

- 2 La section « Facettes », quant à elle, met l'arbre et les animaux au premier plan. En effet, Gerald Unterberger nous livre une belle analyse du conte type ATU 511 *L'Arbre du bœuf*. On y retrouve l'arbre comme axe du monde assurant un lien entre la terre et le ciel ; plus précisément, l'arbre naît du bœuf lui-même, aspect qui rejoint les anciennes cosmogonies. Enfin, avec la collaboration de Tomomi Yoshino et d'Olivier Lorrillard, Kôji Watanabe nous propose un document sur les chats, en traduisant du japonais trois anecdotes du *Kokon chomon-jû*, recueil de contes du XIII^e siècle compilé par Tachibana no Narisue. L'image du chat y est nettement plus négative que ce que les lecteurs francophones ont pu lire sous la plume d'auteurs japonais des XI^e et XII^e siècles déjà traduits en français.
- 3 Le numéro 40 se clôt sur les habituelles recensions, avec les ouvrages de Karin Ueltschi, Jean-Charles Berthet, Valéry Raydon, et, à la toute fin, un compte rendu de mélanges en l'honneur de Claude Gaignebet dans lequel on trouvera aussi la liste des publications du grand folkloriste et mythologue.
- 4 Malheureusement, la disparition brutale, au début de l'été, de Patrick Pajon, membre du comité de lecture d'*Iris* depuis 2010, assombrit le ciel de cette année 2020 et je tiens à saluer sa mémoire. Patrick Pajon était maître de conférences en sciences de la communication à l'Université Grenoble Alpes. Ses recherches portaient sur les imaginaires des sciences, des techniques et du corps, explorant notamment la représentation du cerveau que les contemporains imaginent comme organe central de l'individu, alors qu'à d'autres époques plus lointaines, le cœur avait pu jouer ce rôle. Il s'intéressait également aux questions de l'anthropotechnie et du transhumanisme. Comme chaque nouveauté suscitait sa curiosité, il s'était penché sur les technologies numériques, sur ce qu'elles impliquent en termes d'image et dans notre environnement. Il était de ces éclaireurs qui aident à penser le monde d'aujourd'hui. S'il ne portait pas les couleurs de l'arc-en-ciel d'*Iris* sur lui — car constamment habillé de noir —, il avait l'enthousiasme multicolore : toujours prêt à assumer sa tâche au sein du comité de lecture et apte, vu le large spectre de ses recherches, à relire nombre d'articles. Capable de s'ouvrir à la pensée d'autrui pour réellement comprendre le texte de l'autre, exigeant et pointu dans sa tâche de lecteur, ses fiches sur les contributions à paraître dans la revue témoignaient d'un sens critique à la fois bienveillant et perçu-

tant. Ci-dessous, on trouvera une bibliographie non exhaustive des travaux de Patrick Pajon, avec notamment la possibilité de lire ou relire plusieurs de ses articles en ligne. Enfin, cet éditorial est suivi d'un hommage à Patrick Pajon par Philippe Walter, ancien directeur du CRI (Centre de recherche sur l'imaginaire), équipe de recherche à laquelle Patrick Pajon a longtemps appartenu, avant qu'elle ne change d'appellation pour ISA (Imaginaire et Socio-Anthropologie). Cher Patrick, *Iris* te salue et te dit merci !



Quelques travaux de Patrick Pajon dans l'ordre chronologique

1985, avec MIÈGE Bernard & SALAÜN Jean-Michel, « À médias nouveaux, questions nouvelles », *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n° 14, *Industries culturelles*, p. 45-82. Disponible sur <<https://doi.org/10.3406/reso.1985.1189>>.

1989, « Le vidéotex comme industrie culturelle », *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n° 37, *Dix ans de Vidéotex*, p. 99-110. Disponible sur <<https://doi.org/10.3406/reso.1989.1338>>.

1990, avec SALAÜN Jean-Michel, « Le public au bout du fil : le paradoxe de base », *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n° 39, *L'Invention du spectateur*, p. 57-76. Disponible sur <<https://doi.org/10.3406/reso.1990.1738>>.

1995, « Main basse sur les médias en France », *Le Monde diplomatique*, mars 1995, p. 24. Disponible sur <www.monde-diplomatique.fr/1995/03/PAJON/6257>.

2005, avec FÉLIX Pierre-Laurent, « La construction de l'identité d'un laboratoire d'innovation. Une perspective narrative », *Revue française de gestion*, 2005/6, n° 159, p. 303-325. Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2005-6-page-303.htm>>.

2008, « La communication des nanotechnologies : un bricolage culturel », *Alliage*, n° 62, avril 2008, p. 122-103. Disponible sur <<http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3443>> [mis en ligne le 31 juillet 2012].

2010, « Ailleurs commence ici : remarques sur l'identité à Cyberpolis », dans M. Montoro (dir.), *Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui*, New York / Baltimore / Bern, Peter Lang, p. 77-98.

2010, « Le corps super flux », dans V. Adam et A. Caiozzo (dir.), *La Fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, Éditions de la MSH-Alpes, p. 377-391. Disponible sur l'Ouvroir de Litt&Arts : <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/276-le-corps-super-flux>>.

2012, « Cybersphère et industries anthropotechniques : quelques exemples et questions », dans J.-P. Pierron et M.-H. Pariseau (dir.), *Repenser la nature. Dialogue philosophique, Europe, Asie, Amériques*, Québec, Presse de l'Université Laval, p. 377-391. Disponible sur l'Ouvroir de Litt&Arts : <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/266-cybersphere-et-industries-anthropotechniques-quelques-exemples-et-questions>>.

2012, « Nexus imaginaires, production des illusions et cyborgie douce », *Cahiers Echinox*, vol. 23, p. 31-40. Disponible sur l'Ouvroir de Litt&Arts : <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/268-nexus-imaginaires-production-des-illusions-et-cyborgie-douce>>.

2013, « De la co-naissance à l'in-formation, quand "l'intelligence" vient aux miroirs », dans C. Fintz (dir.), *Le Miroir, une médiation. Entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, p. 311-320.

2014, *Les Imaginaires du cerveau*, dir. P. Pajon et M.-A. Cathiard, Fernelmont, EME & InterCommunications, coll. « Transversales philosophiques » [introduction avec M.-A. Cathiard et article « Drogues et imaginaire du cerveau : une brève histoire », p. 181-201].

2015, *Les Imaginaires du cerveau (deux)*, dir. P. Pajon et M.-A. Cathiard, *Iris*, n° 36.

2019, Intervention dans le séminaire ISA (Imaginaire et Socio-Anthropologie) de Grenoble : « "Villes intelligentes" : les imaginaires des "nouveaux mondes" ». Présentation de la séance disponible sur <<https://aacri.hypotheses.org/407>>.

2020, « Des prothèses et des mondes », partie I, chapitre 2 dans V. Gourinat, P.-F. Groud et N. Jarrassé (dir.), *Corps et Prothèses*, Grenoble, PUG, coll. « Handicap, vieillissement, société ».

AUTEUR

Fleur Vigneron
Université Grenoble Alpes

Hommage à Patrick Pajon (1955-2020)

Philippe Walter

Droits d'auteur

CC BY-NC 4.0

TEXTE

- 1 Au seuil de sa retraite, Patrick Pajon a quitté cette terre sans que rien ne laissât présager une aussi brutale et déchirante disparition. Il n'aura même pas eu droit à un *otium* paisible dans son havre nîmois qu'il aimait tant. Il est arrivé au CRI pratiquement dès que j'en ai pris la direction en 1999. Il n'y est pas venu avec un projet de carrière et de promotion personnelle bien arrêté, ni pour y imposer ses idées aux autres. Il y est venu parce qu'il voulait vivre pleinement sa vie de chercheur avec des envies d'innovation, de dialogue et de création au sein d'un groupe qu'il sentait ouvert et partageux. Selon la phrase célèbre, il n'est pas venu au CRI en attendant ce que le CRI pouvait lui apporter mais plutôt parce qu'il pensait apporter du nouveau au CRI. Et du nouveau, il en a apporté ! C'étaient moins des thématiques à l'emporte-pièce qu'une vision novatrice sur l'intérêt stratégique de l'imaginaire dans cette société de l'innovation permanente où nous sommes entrés depuis plusieurs décennies. Il a été l'ouvrier discret mais efficace d'une connexion heureuse entre le CRI et de grandes entreprises (Chanel, Renault en particulier) mais aussi avec le pôle scientifique grenoblois des nanotechnologies (Minatec). Diplomate et réaliste, avec mon soutien total, il a su œuvrer efficacement à la mise en œuvre de contrats doctoraux financés par lesdites entreprises, suscitant l'intérêt pour nos travaux en interne ; ceux-ci trouvaient ainsi à s'enrichir de partenariats inhabituels pour une équipe composée majoritairement de « littéraires ». Il a suscité des séminaires et des conférences où un sang neuf venait irriguer les cervelles et stimuler les idées nouvelles.
- 2 Il n'y avait pas de chercheur plus désintéressé que Patrick. Malgré mon amicale pression, il a toujours repoussé un éventuel projet d'habilitation (HDR) pour devenir professeur. Cela lui importait bien moins que d'aider des étudiants à valoriser professionnellement leur

réflexion critique sur l'imaginaire en vue de leur future insertion professionnelle. Patrick pensait, comme moi, que le temps perdu pour soi est du temps offert aux autres, c'est donc du temps multiplié. En bon professionnel, il a toujours été de bon conseil et sa parfaite connaissance du monde de l'entreprise (d'où il venait) a été un atout de premier ordre pour le CRI « new look » auquel nous aspirions. Bien sûr, il a éclairé de ses avis notre conseil de laboratoire dont il fit partie pendant plusieurs mandats ; calme et posé, il nous aidait à défricher des pistes de travail prometteuses et pleines d'avenir. Il nous a aidés à faire « bouger les lignes » en matière de recherches littéraires et anthropologiques, en toute indépendance d'esprit et de mouvement.

3 Évidemment, tout cela bousculait passablement les habitudes d'une université alors ghettoisée sur le campus grenoblois. À l'époque de la défunte Université Stendhal, Patrick fut très froissé que les hautes instances décrètent qu'il n'avait pas sa place au CRI mais dans une équipe de sa discipline d'origine : les sciences de la communication. Nous souffrions presque quotidiennement de cet ostracisme qui se traduisait concrètement par des menaces de rétorsion ciblée sur les postes d'enseignant-chercheur et sur les promotions pour les chercheurs réfractaires aux parcours et révérences obligées. Par exemple, les instances d'évaluation (l'AERES de l'époque) dûment chapitrées voyaient d'un mauvais œil cette équipe pluridisciplinaire de lettres et sciences humaines (regroupant des représentants des quatre UFR de l'Université) et qui bousculait le petit entre-soi des mandarins locaux ou parisiens. C'est dire la somme de préjugés qu'il nous fallut affronter pour garder au CRI son indépendance d'esprit et son espace de liberté chèrement acquis (au sein même de la mouvance des CRI, travaillaient des forces sectaires travaillant à notre musellement). Combien ridicules apparaissent aujourd'hui ces anathèmes de circonstance, au moment où nos options pluridisciplinaires, jugées jadis incompatibles, sont devenues une norme dans l'université réunifiée de Grenoble Alpes ! Les instances locales ont été très satisfaites d'utiliser la réputation internationale du CRI comme une vitrine pour leur ravalement de façade contraint et forcé, avant de faire quasiment disparaître le sigle de l'imaginaire du nouvel organigramme.

4 Fidèle à nos côtés, Patrick a toujours été lucide sur ce que nous pouvions (et nous devons) faire afin que les lettres et sciences

humaines restent « humanistes » dans le monde d'aujourd'hui et non pas passéistes ou ringardes. Nous garderons de lui le souvenir d'un collègue attachant et volontaire, dévoué et sincère, amical et courageux.

AUTEUR

Philippe Walter

Directeur (1999-2013) du CRI EA 610

Mythologies. — Installations :
approche théorique et
représentations symboliques de soi

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

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

Sylvie Coëllier

DOI : 10.35562/iris.1139

Droits d'auteur

CC BY-NC 4.0

RÉSUMÉS

Français

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

English

This article studies the emergence and critical reception of the term *installation* in today's artistic vocabulary. Through the brief history of the diffusion of the word will be analyzed its contextual circumstances, the functioning procedures and the imaginary conveyed through the different forms of installation. Mediated by three artists who, in the 1990s, curated a place in London they called the "Museum of Installation", installation as an art form much predates the 1990, and can be found in avant-garde art. The historical analysis allows one to discern different stages: the premises of installation, "environments" issued from assemblage and popularized by

Allan Kaprow, “site-specific” installations,—these last two forms and words being prevalent up to the end of the 1970s. After presenting the transitional period of the 1980s, the text concludes with the analysis of an inaugural event opening the history of installations in France, the “Paradise’s Studios”, in 1991. Through this analysis are questioned the critical values as well as the ambiguities of installation, as this very form is so internationally spread today that it seems to mean contemporary art itself.

INDEX

Mots-clés

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

Keywords

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

PLAN

Le Musée de l’Installation

Histoire et théorie

Installation – Exposition – Participation

Conclusion

TEXTE

- 1 Pour introduire cette publication issue de trois journées d’étude organisées à Paris, Rennes et Marseille et au cours desquelles l’installation était saisie sous l’angle de son expérience phénoménologique et cognitive, j’aimerais interroger l’histoire du terme et de son usage dans le champ artistique. Mon but n’est pas d’en établir la chronologie ni d’en extraire une catégorisation plus ou moins étroite, mais de saisir à travers son émergence et sa diffusion dans le vocabulaire de l’art les contextes qui éclaireront plusieurs enjeux de cette pratique artistique si importante aujourd’hui.
- 2 Ce terme d’installation est devenu d’un usage si courant qu’il est pour beaucoup presque synonyme d’art contemporain, et qu’une définition en est à peine utile. Nous retiendrons celle de Bénédicte Ramade pour l’*Encyclopedia Universalis* : « L’installation est un art à l’identité

trouble, qui se nourrit de tous les autres médiums, de la vidéo à la sculpture, du son à la lumière, et plus rarement de la peinture. Entre genre et médium, elle offre principalement un domaine d'extension de prédilection à la sculpture, à travers des ensembles mis en scène, des situations créées de toutes pièces par les artistes » (Ramade, consulté le 8/08/2019). Fondamentalement, l'installation ne répond donc pas à un format aisé à accrocher, à transporter ou à conserver en l'état. Une installation doit être installée et désinstallée. Si les pratiques artistiques antérieures qui ont dominé pendant des siècles n'ont pas disparu, l'ampleur prise par ce mode montre que quelque chose s'est passé, progressivement et cependant rapidement, affectant notre approche perceptuelle, nos conceptions du temps et du rapport aux choses, notre imaginaire. C'est ce phénomène que les analyses de formes particulières d'installations interrogeront dans cette publication.

Le Musée de l'Installation

- 3 À quel moment le mot *installation* entre-t-il dans le vocabulaire de l'art ? À quel moment n'est-il plus lié en premier niveau de signification à l'investissement de quelqu'un, à l'emménagement dans un logement, à l'aménagement d'une cuisine moderne, à un montage électrique ? Il faut à une forme artistique un temps d'émergence avant qu'elle devienne assez commune pour être nommée. Il faut plus de temps encore pour que le nom entre dans l'usage et l'histoire. L'introduction du mot *installation* dans les textes artistiques, en français, est encore difficile à cerner. Son étude est ouverte. Toutefois le moment de sa diffusion dans le monde de l'art occidental est plus aisé à déterminer.
- 4 En 1990, à Londres, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, et Michael Petry fondent le Museum of Installation (MoI), une structure non marchande qui va durer quinze ans. Cet espace est créé grâce à l'énergie des trois membres fondateurs, des artistes décidant de devenir organisateurs d'expositions, « curateurs ». Si ce dernier mot est usuel en anglais, il faut noter que la fonction qu'il représente – celle d'un commissaire d'exposition le plus souvent nomade (contrairement au conservateur institutionnel), et dont le rôle peut être tenu par un artiste, un critique ou un historien – se développe

de façon concomitante au développement de l'installation. D'ailleurs ce « musée » n'en est pas un au sens conservatoire du terme (pas de réserves), il ne reçoit pas de subventions, il fonctionne par mécénat sur projets et avec l'aide des artistes exposés (Preece, 2001). Dans un entretien réalisé en 2008, Nicolas de Oliveira rappelle : « En 1989, tout le monde niait qu'il pût y avoir quelque chose comme "l'installation". Nous avons voulu légitimer et entériner ce nom – et lui donner une certaine crédibilité en le couplant au mot "musée" ». Un premier catalogue intitulé *Installations, Assemblages, Drawings* (de Oliveira et coll., 1993) est bientôt publié et, en 1993, le numéro 30 de la belle revue anglaise *Art and Design* est dédié aux trois fondateurs et à leur lieu sous le titre *Profile: Installation art*. L'année suivante, en 1994, les trois artistes publient *Installation Art* chez Thames & Hudson, et le livre est aussitôt publié également aux États-Unis (de Oliveira et coll., 1994). Un critique d'*Artforum*, Michael Archer, se joint à eux pour tenter une conceptualisation, ou du moins une typologie de l'installation parmi les très nombreux exemples offerts par le livre. L'ouvrage est toutefois avant tout une présentation iconographique de 269 œuvres, l'index témoignant de quelques 1 700 expositions des décennies précédentes. Les œuvres sont classées en quatre groupes, l'un concerne les sites, un autre les media (vidéo), le musée occupe une troisième catégorie et la relation à l'architecture la quatrième. Le succès rapide du livre en Angleterre et aux États-Unis démontre combien celui-ci arrive à point nommé. Il est traduit en français et publié en 1997 sous le titre : *Installations : l'art en situation* (de Oliveira et coll., 1997). Les mêmes auteurs font une suite en 2003, *Installation art in the new millenium* (de Oliveira et coll., 2003), traduite en *Installations II. L'empire des sens* (de Oliveira et coll., 2004).

- 5 Le mot *installation* est un terme courant en français, il ne pose aucun problème de traduction, au point qu'il pourrait être issu de notre langue. Mais étant donné l'importance grandissante de l'anglais dans le langage de l'art, il est plus que probable que la diffusion française du mot est passée par les fondateurs du MoI. *To install* et *installation* sont certainement liés depuis longtemps à l'usage technique du vocabulaire des artistes et des commissaires. En anglais on *installe* une exposition, tandis qu'on la *monte* en français. *Montage*, *assemblage*, *installation* sont des mots qui expriment des actions correspondant à

l'accrochage des œuvres et à leurs relations soumises au temps d'une exposition. Ce sens persiste dans l'*installation* en tant qu'œuvre singulière. « C'est une activité essentiellement temporaire ou éphémère », spécifie Nicolas de Oliveira (Preece, 2001).

- 6 Parallèlement à l'émergence de l'*installation*, l'exposition en tant que pratique spécifique grandit en importance et, partant, le rôle du commissaire, dont la figure emblématique demeure aujourd'hui encore Harald Szeemann. Il est notable à cet égard que les deux événements qui ont fait de Szeemann une figure internationale, « Quand les attitudes deviennent formes » (1969) et la « Documenta V » (1972), ont donné une visibilité sans précédent à la première vague d'*installations* (aux premières « extensions » de la sculpture). À la même époque, l'exposition se transformait en un champ théorique et d'expérimentations au fur et à mesure que les modalités traditionnelles de la peinture et de la sculpture étaient analysées, questionnées, critiquées, remplacées par des propositions nouvelles aux noms aussi divers que *land art*, *earthworks*, *process*, *art conceptuel*, etc.
- 7 Si nous revenons au mot *installation*, il semble donc assez clair que sa diffusion doive beaucoup à la belle intuition des trois instigateurs du MoI, au succès de leur ouvrage qui mettait un nom, précis quoique doté d'une certaine souplesse, sur une pratique qui était un fait déjà établi. Ils entérinaient une mutation physique de la création répondant à une approche mentale et imaginaire du monde en modification. Il fallut malgré tout un peu de temps pour que le mot s'« installe » : le livre de Michael Archer, *L'Art depuis 1960* (Archer, 1997), publié en anglais en 1997 (mais dont l'écriture est peut-être antérieure à *Installation Art*), utilise encore rarement le terme. Pourtant le mot *installation* ne surgit pas vraiment comme une pure invention en 1990. Julie H. Reiss, auteure de l'une des premières histoires de l'*installation* (Reiss, 1999), répertorie les occurrences du mot à usage d'œuvre dans *The Art Index* aux États-Unis (*ibid.*, p. xii). Elle note qu'il apparaît dans le volume 27 qui va de novembre 1978 à octobre 1979, mais précise qu'il est systématiquement renvoyé à « *environment* », et ce, jusqu'en novembre 1993. En français, s'il est difficile de saisir son émergence, il apparaît bien avant les années 1990. Ainsi une petite publication, issue à l'occasion d'une des premières manifestations du Crédac, le prix annuel d'art monumental de la ville d'Ivry-sur-Seine de 1981, contient un texte sur le lauréat,

Jean Clareboudt, dont le titre est *Suspens, installation, sculptures, dessins*. Ce texte, de Raoul-Jean Moulin (Moulin, 1981), montre bien combien l'articulation verbale de ces propositions artistiques demeure alors complexe à expliquer au public :

Jean Clareboudt est du nombre de ces artistes d'aujourd'hui qui se servent des moyens de la peinture et de la sculpture selon des normes non traditionnelles. L'œuvre – ou plutôt son dispositif – procède d'une étude qui n'est pas son ébauche, mais l'approche graphique de ses tendances, la simulation de ses virtualités. Elle emprunte aux pratiques de peindre et de sculpter pour construire un système de formes, qui tient du modèle exploratoire, de l'assemblage, de l'installation de ses diverses composantes dans l'espace. Pour atteindre au monumental, elle s'élabore en prise sur le milieu naturel ou urbain, et se développe sur le principe de l'environnement.

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

« L'éclectisme des installations »

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

- 9 Un peu plus loin, Catherine Millet donne un autre indice temporel d'un changement de modalités artistiques : « Une exposition a enregistré la mutation de la peinture et de la sculpture en "installations" :

Leçons de choses, d'abord présentée à la Kunsthalle de Berne [...] puis à l'Arc sous le titre *Truc et troc*. » (Millet, 1987, p. 255) De son côté Michael Archer, dans son livre *L'Art depuis 1960*, suggère, lui aussi, une date, mais un peu plus tardive :

[Les] deux décès [de Beuys et Warhol (1986 et 1987)] coïncidaient avec un changement de contexte et de perception, changement dû à l'assimilation des leçons d'un quart de siècle de recherches et d'expérimentations. La popularité de l'art de l'installation, la maturité de l'art vidéo, les nouvelles stratégies de l'art public [oppression, racisme, sexualité] s'exprimèrent [alors] au travers d'expositions majeures. (Archer, 1997, p. 184)

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

tionnalisation par le mot « musée ». En 2008, Nicolas de Oliveira peut ainsi résumer la situation dans un entretien :

After all, one of the key aims of installation art was to demonstrate the blending of disciplines, to the point where disciplines per se would become meaningless as a way of providing a discourse or a way of judging a work. The field is now divided between those who believe that disciplines are of little importance and those who assert that installation itself has shown all the correct hallmarks of just such a discipline and is now able to stand alongside painting, sculpture, and photography. MoI has fulfilled the first part of its remit, to help elevate installation from the periphery to the mainstream. (Preece, 2008)

Histoire et théorie

- 11 Les fondateurs du Musée de l'Installation questionnaient entre autres les possibilités d'archivage de ces œuvres qui, soit se détérioraient avec le temps, soit étaient détruites à la fin d'une exposition, soit, encore, étaient réemballées en attendant une nouvelle présentation. Ils en firent le thème d'une exposition auquel les artistes répondirent de plusieurs manières, et notamment par des maquettes, des vidéos, des enregistrements audio, des protocoles. Mais c'est vraiment à la fin des années 1990 qu'une théorisation et une histoire de l'installation se mirent en place, notamment à travers trois ouvrages de chercheuses, toutes anglo-saxonnes. Le premier est le livre de Julie H. Reiss cité plus haut, *From margin to Center. The spaces of installation Art* publié au MIT en 1999. Viennent ensuite, en 2000, une réunion d'articles sous la direction d'Erika Suderburg, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (Suderburg, 2000). Puis l'ouvrage de Claire Bishop, à la fois grand public et précis, *Installation Art: A Critical History*, édité par la Tate Modern en 2005 (Bishop, 2005).
- 12 Julie H. Reiss, Erika Suderburg ou Claire Bishop s'accordent pour dire que l'installation a une histoire excédant de beaucoup en amont sa dénomination. La première installation serait l'espace *Proun* de Lazar Lissitzky réalisé à Berlin en 1923, cet ensemble de reliefs en continuum sur trois murs et pour lequel l'artiste désirait un mouvement de la part du spectateur. Kurt Schwitters est ensuite nommé pour son

Merzbau. Marcel Duchamp est convoqué pour deux organisations d'exposition : l'*Exposition internationale du surréalisme* en 1938, à la Galerie des Beaux-Arts à Paris, avec les sacs à charbon, le brasero, et à côté le lit de Salvador Dali. L'autre est l'exposition *First papers of Surrealism* de 1942, au Whitelaw Reid Mansion, 451 Madison Avenue, à New York. Ces historiennes suggèrent de plus que le ready-made est en soi une installation, puisque c'est le changement de contexte de l'objet choisi qui amène une perception autre de l'objet en question. Il est certain que le ready-made implique que l'on prenne en compte le caractère du lieu qu'il occupe. Par ailleurs, le changement de contexte d'un objet peut lui conférer un aspect insolite provoquant une vision rafraîchie ou troublante du monde (l'urinoir comme un Bouddha), sans mentionner le questionnement qu'il suscite sur le rôle et la nature de l'art. Mais il est dommage que ces chercheuses ne citent pas la photographie de l'atelier de Duchamp en 1918 à New York, montrant sa *Sculpture de voyage*, faite de bonnets de bain de caoutchouc accrochés les uns aux autres et tendus dans l'espace, et qui est clairement « une installation » au sens moderne. D'autant que c'est d'un geste analogue, mais en quelque sorte maximisé, que Duchamp barre l'espace le jour du vernissage des *First papers*, au moyen de ses « 16 miles of string » – en réalité seulement deux miles de cordon à bougie traversant la salle principale en tous sens et gênant l'accès aux tableaux –, déclarant en quelque sorte insuffisante ou obsolète la peinture (mais très provisoirement et sous couvert d'humour). Nous pouvons ajouter aux prémices de l'installation les recherches de Braque et de Picasso visibles sur deux photographies (Rubin, 1990, p. 25-35). L'une d'elles, prise dans l'atelier de Braque peu après le 18 février 1914, présente une sculpture de papier ou de carton : une sorte de montage installé dans l'angle d'un mur, et qui est, vraisemblablement, une maquette en volume réel destinée à aider le peintre à réfléchir sur les passages entre plans et profondeurs. L'autre photographie, de Picasso, est antérieure en date, mais peut-être postérieure aux essais de Braque. Elle montre l'ébauche, sur une grande toile, d'une figure assez abstraite et géométrique à laquelle est accroché un bras bricolé avec du papier journal et appuyé sur une véritable guitare, tandis qu'un autre avant-bras de papier « joue », accroché au manche (Rubin, 1990, p. 274-275). En bas à droite de la photographie se tient un véritable guéridon avec une bouteille et d'autres objets (peu distincts) composant une nature

morte. La photo, que l'on date du début de 1913, suggère que Picasso cherchait à faire intervenir l'espace avec des éléments réels dans ses compositions (ce qu'il fit avec sa *Guitare* de 1912, et plusieurs reliefs). Nous pouvons faire l'hypothèse que Vladimir Tatline a vu ce type d'arrangement, lui qui a forcé la porte de Picasso et qui, de retour en Russie, a fabriqué des contre-reliefs dont le plus célèbre fut « installé » dans l'angle de deux murs de son atelier, laissant l'espace interagir avec des matériaux aux formes abstraites. Toutes ces œuvres du début du xx^e siècle n'ont pas été conservées comme des objets précieux. Elles indiquent des idées en procès et non la sacralisation d'une forme. Elles ont été archivées par la photographie. Elles modifient notre perception spatiale en se faisant les véhicules de la qualité environnante et sensible de l'espace, un espace que tout objet ou architecture module.

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

l'espace et le corps du participant. C'est ce que transmettent ses œuvres du début des années 1960. Mais l'environnement peut apparaître comme un espace immersif mettant le corps en contact ressenti avec l'espace lui-même : ainsi le *Vide* d'Yves Klein (de 1958) peut (ou doit) être envisagé comme un environnement.

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

Sculpture: An Evolution in Volume and Space, ce dernier datant de 1955.

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

16 Si nous souhaitons des définitions plus fines, nous devons noter que l'installation et l'*in situ* renvoient à des pratiques distinctes. « On ne

devrait jamais oublier, écrit Boris Groÿs, que l'espace de l'installation est déplaçable. L'installation artistique n'est pas *site-specific* [l'anglais est devenu courant en regard de cette notion], elle peut être installée dans n'importe quel lieu et à n'importe quel moment. » (Groÿs, 2009) Les deux modes ont des propriétés et une genèse communes, et certainement, l'installation doit être adaptée aux lieux qu'elle vient habiter. Mais ce qu'on nomme *installation* après les années 1990 a pris en effet une autonomie relative du fait du nomadisme de sa conception. Elle quitte souvent l'espace public auquel l'*in situ* est très souvent attaché. L'installation entre ainsi dans le domaine économique partagé par la peinture, la sculpture, la photographie et le dessin.

Installation – Exposition – Participation

- 17 Il serait difficile de faire un florilège des meilleures installations réalisées entre 1990 et aujourd'hui. Je préfère conclure en évoquant un événement qui rassemble plusieurs des notions que j'ai tenté de faire émerger au cours de cette histoire. Cet événement n'est pas une installation, mais s'inscrit dans le changement qui fait de l'installation une pratique courante : il a un caractère inaugural à cet égard par une hybridité nouvelle plus étendue encore que les propositions des années 1960-1970.
- 18 Pendant l'été 1990, la galerie Air de Paris, alors à Nice, propose à trois jeunes diplômés d'Écoles d'art (Grenoble et la Villa Arson de Nice), Pierre Joseph, Philippe Parreno et Philippe Perrin, de faire une exposition, entre le 6 août et le 8 septembre. Elle s'intitule *Les Ateliers du Paradise* (le Paradise étant un club à Monaco où les artistes et galeristes aiment passer des soirées). L'accord qui se fait entre la galerie et ces jeunes artistes est de mettre l'espace de la galerie à leur disposition. Voici le descriptif de l'événement :

Ni cinéma, ni théâtre, ni performance, *Les Ateliers du Paradise* inaugurent un nouveau genre que l'on découvrira cet été à Nice à la galerie Air de Paris... Trois artistes, Pierre Joseph, Philippe Parreno, Philippe Perrin s'y sont retrouvés pour y passer les vacances durant une période qui avoisine celle de l'exposition. Sous leur impulsion, la

galerie est devenue un lieu d'habitation et de récréation dans lequel ils jouent leur vie et leurs fantasmes en « temps réel ». Pour cristalliser cette scène de 100 mètres carrés, les artistes ont (im)posé un décor à la mesure de leurs ambitions : jouets géants, œuvres d'art, confort technologique, mobilier luxueux ; c'est une aire de jeu pour « enfants gâtés » adultes. Un bataillon de services (médecins, professeurs de langues, de sport, psychiatre, cuisiniers...) réquisitionnés pour l'occasion sont autant de papas et de mamans... (Villa Arson, 2012)

- 19 Le mobilier comporte un banc de musculation, un vélo d'appartement, un divan conçu par Ron Arad, un téléviseur et un magnétoscope, une console de jeu vidéo, un ordinateur Macintosh, une imprimante, un réfrigérateur plein, une vidéothèque et une discothèque. Les œuvres sont : une affiche d'Helmut Newton, une autre de Bernard Joisten, des œuvres d'Angela Bulloch, de Louise Lawler... Il y a aussi un mur d'escalade de Philippe Parreno et un trampoline de Pierre Joseph. Les artistes s'installent dans le lieu. Leur présence est une partie de l'œuvre.
- 20 C'est donc un environnement, un espace de vie total conçu pour que les expériences soient renouvelées et intenses, en accord avec la phrase célèbre de Robert Filliou, demandant que l'art rende la vie plus intéressante que l'art. C'est un point de référence attesté par les galeries 25 ans après :

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

- 21 L'intervention peut donc déborder de son lieu et mettre l'accent sur les relations amicales et les échanges, amorçant le type d'expérience que Nicolas Bourriaud va synthétiser peu après sous la dénomination

d'art relationnel. Si le contact avec les artistes est déterminant, l'installation est le mode qui s'adapte à cette intention énoncée de façon volontairement légère, ludique, sans le sérieux des manifestes. Notons surtout qu'un lieu, privé, constitue le noyau de l'événement, et qu'un temps annoncé en fabrique le cadre. Olivier Antoine, qui dirige la galerie voisine et amie *Art concept*, délivre ce commentaire : « En elle-même, l'exposition relevait plus du décor que de l'atelier vivant. » Mais progressivement la galerie s'est transformée en lieu de rencontres : « Malgré tout, on n'osait pas s'asseoir sur le Ron Arad, parce qu'il avait coûté 15 000 francs... » (Bonnefous, 2015)

- 22 Pour le vernissage les invités reçoivent un carton leur donnant le droit d'être « figurant ». Ils peuvent prendre un tee-shirt comportant le mot de leur choix pris dans une liste qui suggère des rôles à jouer. Le sous-titre de l'exposition et de sa temporalité est explicite : c'est « un film en temps réel ». Le visiteur accède symboliquement et par jeu à l'univers des médias filmiques dont il devient un constituant. Par ailleurs, le modèle du scénario et du film, avec des renvois d'images, des suggestions de narration, devient pour beaucoup de « curateurs » l'une des méthodes privilégiées pour concevoir une exposition (Glicenstein, 2009, p. 51). Il teinte l'imaginaire de l'installation exposée.
- 23 *Les Ateliers du Paradise* rassemblent en fait beaucoup des ambiguïtés que l'on peut assigner à l'installation. *Les Ateliers du Paradise* soulignent le « fun », la consommation, les relations entre amis volontiers exclusives (tels les réseaux sociaux), favorisant de petites communautés qui rétablissent une forme d'élitisme que l'installation prétend nier. Comme le dit encore Boris Groÿs en 2009, « l'installation est souvent vue aujourd'hui comme une forme qui permet à l'artiste de démocratiser son art, de prendre sa responsabilité publique, de commencer à agir au nom d'une certaine communauté ou même de la société tout entière. En ce sens, l'émergence de l'installation semble marquer la fin de l'autonomie et de la souveraineté moderniste » (Groÿs, 2009). Mais c'est en faisant entrer le public dans une installation, précise-t-il ensuite en substance, que l'on peut penser que l'artiste démocratise l'espace de son art. En même temps, ajoute-t-il, c'est son espace privé, singulier, qu'il impose au public, c'est sa propre souveraineté qu'il soumet aux visiteurs, ce qui n'est pas sans impliquer une certaine violence. Nos démocraties n'agissent

pas autrement. L'installation révèle en cela la dimension cachée de l'ordre démocratique (Groÿs, 2009). Symptomatiquement, *Les Ateliers du Paradise* proposent du divertissement, mais se déroulent dans une galerie, qui a son réseau de proches et qui est avant tout un espace privé. L'exposition, l'installation et l'espace de vie sont ici une seule et même chose : une utopie d'enfance et de régression. Mais il n'est pas de vacances gratuites, même si le but n'est pas mercantile. L'exposition en soi ne se vend pas, mais certains des objets qui la composent, les dessins qui la préfigurent, les photographies extraites ou dont on paie les droits d'auteur la financent. L'installation est difficile à collectionner, mais elle a ses produits dérivés et s'est imposée auprès des institutions qui en font affiche. La diffusion médiatique, au moyen d'images accompagnées d'un récit autorisé, réservée à un réseau, ou au contraire ouvert à la plus grande audience selon les stratégies marchandes, la sert : le développement de l'installation accompagne de façon troublante le déploiement d'Internet. Nicolas de Oliveira mentionne la force médiatique de l'installation qui a servi la diffusion de leur livre. Cela amène son revers, comme il le reconnaît également : « Je pense que l'augmentation du sensationnalisme dans le travail artistique courant provient de l'héritage de l'installation, de l'importance qu'elle a placée sur l'expérience accrue de l'œuvre par le spectateur. Le public aujourd'hui s'attend à participer et se sentir inclus ou immergé dans l'œuvre. » (Preece, 2008) Cette dimension, se sentir inclus dans l'œuvre, peut conduire à penser l'art en tant que divertissement de foire, mais l'immersion peut être aussi considérée comme une qualité sensible que n'offrira jamais un tableau. Car l'installation n'est pas réservée (ni même souvent destinée) au collectionneur : c'est le plus souvent dans ou avec une institution qu'elle est réalisée, un lieu où l'on se sent libre de circuler de façon quasi-gratuite. On l'expérimente souvent en compagnie d'autres visiteurs, et cela crée quelque chose d'une communauté, même si celle-ci n'est pas (encore) consciente d'elle-même, temporeise Boris Groÿs. De son côté, Claire Bishop analyse la réception de l'installation en termes individuels, mais en lui conférant une qualité qui la distingue radicalement de la réception traditionnelle de l'art. Étant dans le même espace que l'œuvre, le sujet regardant n'est plus dans la position de maîtrise et d'extraction de son propre corps comme lorsqu'il est devant une peinture ou une sculpture classique. Il n'est plus nécessairement le centre de la réception : il peut penser son propre décentre-

ment, sa déstabilisation (Bishop, 2005, p. 128-133). Pour elle, l'installation est par excellence la forme correspondant au décentrement du sujet que le poststructuralisme (européen) a engagé au cours des années 1960 et 1970, et donc à son émancipation face aux politiques du pouvoir unilatérales.

Conclusion

- 24 Les questions du cadre, du socle, du mur, de l'architecture du musée, de la galerie, de l'introduction de l'espace, des objets, du mouvement, du son, de la place du corps, du langage, du vivant, de l'indice signifiant ou ambigu, des sciences, du virtuel, du « conceptualisme », ont forgé les installations. Elles témoignent de l'imaginaire d'un art dont rien ne saurait être exclu, et dont le mode jouerait sur l'interaction des éléments qu'il réunit. Parallèlement à l'installation est apparue la performance. Ces deux pratiques ont des caractéristiques communes : issues des premières avant-gardes, elles n'ont véritablement été élaborées qu'au cours des années 1960-1970, et elles ont alors pris des positions souvent radicales, critiques, politiques. Elles se sont développées de façon sous-jacente au modernisme, à sa volonté élitaires d'autonomie, jalousement défendue par le « cube blanc » qu'elles ne récusent cependant plus toujours.
- 25 Ces deux modes présentent depuis les années 1990 des manifestations moins politisées, ou défendant au mieux des « micropolitiques ». L'installation s'est développée en particulier pendant la décennie de l'art relationnel, complétant ainsi les aspirations des avant-gardes à mêler l'art et la vie, mais en refusant souvent le sérieux des manifestes qui les accompagnaient. Aujourd'hui, l'installation demeure difficile à vendre contrairement aux formes pratiques à conserver plus spéculatives. Il en est de même de la performance. Ce sont donc les deux pratiques au moyen desquelles les artistes peuvent élaborer le plus efficacement une critique du marché. Cependant, l'une et l'autre ont trouvé leur place dans la configuration d'ensemble du monde de l'art public et privé. Elles ont leur ambiguïté puisqu'à la fois elles sont souvent très accessibles au grand public, mais servent volontiers d'affichage démocratique recouvrant des volontés quelquefois lourdement marchandes. L'installation produite par une institution est aussi le plus souvent l'occasion pour l'artiste

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

BIBLIOGRAPHIE

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

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

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

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

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

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

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

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

MOULIN Raoul-Jean, s. d. [1981], « Suspens, installation, sculptures, dessins », *Jean Clareboudt, lauréat de la bourse d'art monumental de la Ville d'Ivry-sur-Seine*, [sans pagination].

OLIVEIRA Nicolas DE, OXLEY Nicola & PETRY Michael, 1993, *Installation Art*, Londres, Academy Group Ltd, coll. « Art and Design », n° 30.

OLIVEIRA Nicolas DE, OXLEY Nicola & PETRY Michael, 1994, *Installation Art*, Londres, Thames and Hudson, Washington, D.C. Smithsonian Institution Press.

OLIVEIRA Nicolas DE, OXLEY Nicola & PETRY Michael, 1997, *Installations : l'art en situation*, Paris, Thames & Hudson.

OLIVEIRA Nicolas DE, OXLEY Nicola & PETRY Michael, 2003, *Installation art in the new millennium*, Londres / Paris, Thames & Hudson.

OLIVEIRA Nicolas DE, OXLEY Nicola & PETRY Michael, 2004, *Installations II. L'empire des sens*, Paris, Thames & Hudson.

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

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

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

Sources numériques

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

GROÏS Boris, 2009, « Politics of Installation », *e-flux* n° 2, janvier 2009. Revue en ligne <<http://www.e-flux.com/journal/>>.

PREECE R. J., 2001, « Museum of Installation ». Disponible sur <<https://www.artdesigncafe.com/museum-of-installation-london-2001>> (article paru initialement dans *Sculpture magazine*, vol. 20, n° 2, mars 2001, p. 10-11) [consulté le 5/01/2018].

PREECE R. J., 2008, « Museum of Installation: Interview with Nico de Oliveira & Nicola Oxley ». Disponible sur <<https://www.artdesigncafe.com/museum-of-installation->

[ico-de-oliveira-nicola-oxley-2008](#)> [consulté le 5/01/2018].

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

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

AUTEUR

Sylvie Coëllier

Aix-Marseille Université, LESEA EA 3274

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

Experiencing the Other: Intersubjectivity, Alterity and Artistic Installation

Fabrice Métails

DOI : 10.35562/iris.1149

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉSUMÉS

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 pouvoir 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

PLAN

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

TEXTE

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 entretenus 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 existentielle heideggerienne, et le motif de l'être-vers-la mort¹.
- 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 prescriptif² ». 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 sujet³. 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 aspérités 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 thématique 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 exemple⁴, l'installation *Meeting* de James Turrell 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 technique⁵. 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 interviews⁶, que l'expérience en première personne de dévaler le toboggan – expérience de « panique voluptueuse⁷ » – 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 agrmente 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 humain⁸. 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 dispositif⁹. 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 Turrell, 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 portent¹⁰.
- 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 existentielle 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 ».

BIBLIOGRAPHIE

- 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 JAEGER 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*, 4^e 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*, 1^{re} éd., Evanston (Ill.), Northwestern University Press.
- LENAY Charles, 2006, « Énaction, externalisme et suppléance perceptive », *Intellectica*, n° 43, p. 27-52.
- LENAY Charles & STEWART John, 2012, « Minimalist Approach to Perceptual Interactions », *Frontiers in Human Neuroscience*, n° 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*, 3^e 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*, n^{os} 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, n° 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, n° 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, n° 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.

AUTEUR

Fabrice Métais

Aix-Marseille Université, PRISM UMR 7061

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

DOI : 10.35562/iris.1161

Droits d'auteur

CC BY-NC 4.0

RÉSUMÉS

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

PLAN

La prise de conscience de l'espace premier

De l'objet à l'espace

Du lieu à l'espace

Conclusion

TEXTE

« 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 souligner 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 ». (Sane-

jouand, 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'intervention⁴, 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 Europe⁵. 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 structures 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 trouvent⁶. 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 *Organisa-*

tion 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 cour⁸ ». 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

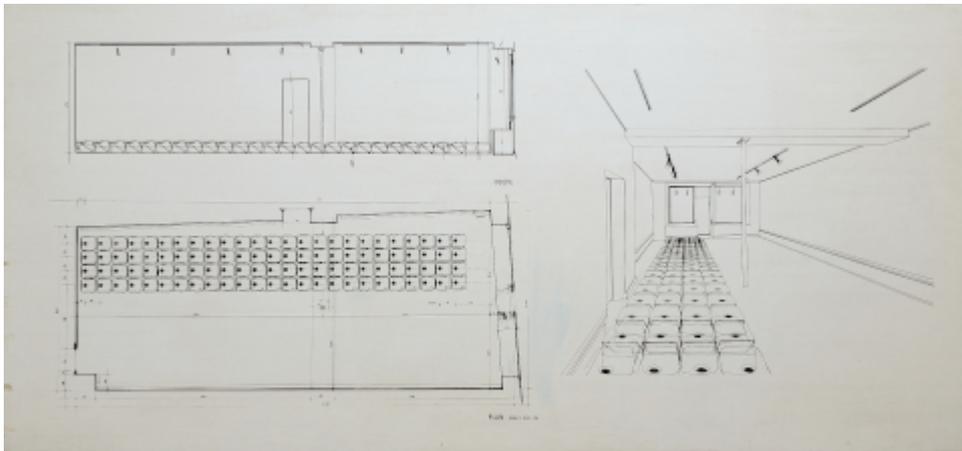
- 10 Au cours de la décennie 1960, Sanejouand s'éloigne en quelque sorte de toute action de fabrication au profit d'opérations d'assemblage, voire de simple association, de matériaux et d'objets existants qu'il nomme *Charges-Objets*. Le recours au terme de sculpture devient déjà ambigu pour ce travail 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, neuf 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).

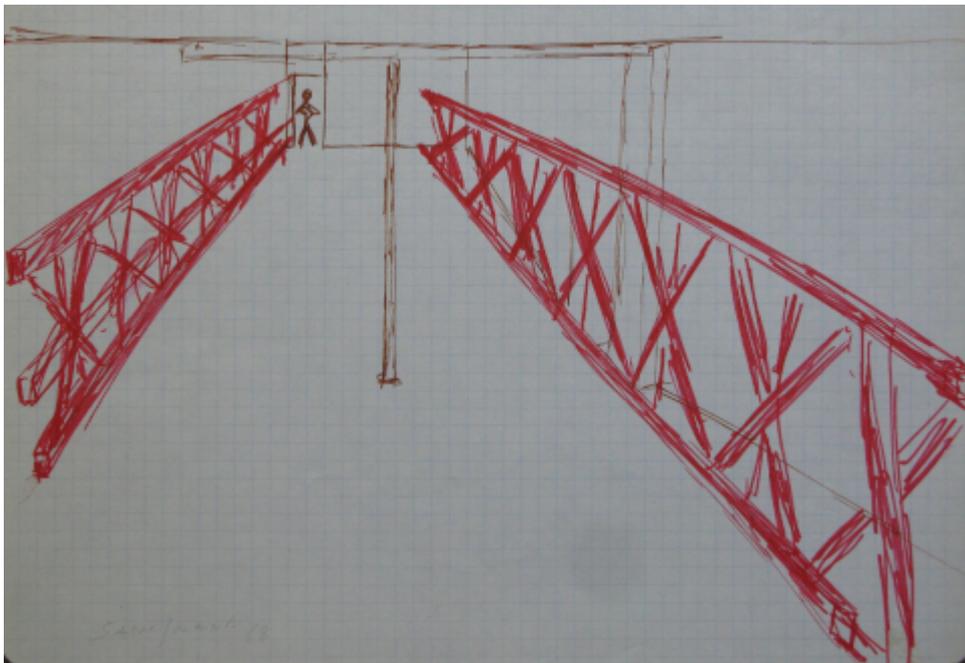
Figure 2. – Jean-Michel Sanejouand, *Organisation de l'espace n° 1*, avril 1968, Galerie Yvon Lambert (Paris), papier marouflé sur trois panneaux de bois, 176 x 255 x 6 cm, CNAP, Paris, 1973, détail (panneau supérieur : 120 x 255 x 6 cm).



- 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 réussit 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 indécélables 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 le 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 corps¹⁰, 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 olfactif¹¹. 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 méga-

phones. 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 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

24 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.

BIBLIOGRAPHIE

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. Poinot (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.

AUTEUR

Frédéric Herbin

ENSA Bourges, InTRu EA 630

Des installations proprioceptives de Dan Graham aux promenades « post-cinématographiques » de Jesper Just

From Dan Graham's Proprioceptive Installations to Jesper Just's "Post-Cinema" Walks

Marie-Laure Delaporte

DOI : 10.35562/iris.1174

Droits d'auteur

CC BY-NC 4.0

RÉSUMÉS

Français

L'émergence de l'installation au milieu du xx^e siècle se fait de manière concomitante avec l'art de la performance et de la vidéo. Les artistes de l'installation se sont donc emparés de l'image en mouvement et ont développé des dispositifs au caractère performatif vis-à-vis du visiteur. Dans les années 1970, Dan Graham révèle la visibilité et la perception d'un « invu », à savoir le temps comme matière et l'espace comme vecteur proprioceptif dans ses installations vidéographiques reposant sur l'effet de *time delay*. Face à l'enregistrement et à la retransmission en décalé de sa propre image, le visiteur prend conscience de son existence et de son rapport aux autres. Plus récemment, les installations « post-cinématographiques » ont permis de renouveler ces questionnements. L'exposition *Servitudes* de Jesper Just témoigne de ce dialogue entre installation audiovisuelle, espace architectural et perception du visiteur. Projeté sur des écrans, disséminé dans les sous-sols du Palais de Tokyo, le film de Just n'est visible que par fragments, le visiteur devenant le « monteur » d'une narration ambiguë et hétérodoxe, et devant pour cela se déplacer à travers les enchevêtrements de rampes métalliques, créant une « architecture spectatorielle de l'installation ».

English

The emergence of installation art in the middle of the twentieth century is concomitant with the art of performance and video. The artists therefore took possession of the moving image and developed devices with a performative character *vis-à-vis* the visitor. In the 1970s, Dan Graham manifests the visibility and the perception of an “*invu*” which is time as matter and space as a proprioceptive vector in his video installations based on the effect of *time delay*. Faced with the recording and retransmission of his/her own image, the visitor becomes aware of his/her existence and its relationship to others. More recently, the “post-cinematographic” installa-

tions made it possible to investigate anew these questions. The exhibition *Servitudes* by Jesper Just testify of this dialogue between an audiovisual installation, an architectural space and the visitor's perception. Shown on screens, scattered in the basements of the Palais de Tokyo, the film of Just was visible only in fragments. Hence the visitor became the "editor" of an ambiguous and heterodox narration. To do so he/she had to move through the entanglements of metal ramps, creating a "spectatorial architecture of the installation".

INDEX

Mots-clés

Dan Graham, Jesper Just, installations proprioceptives, post-cinéma, vidéo

Keywords

Dan Graham, Jesper Just, proprioceptive installations, post-cinema, video

PLAN

Les installations proprioceptives de Dan Graham

Les promenades « post-cinématographiques » de Jesper Just

TEXTE

« Nous sommes accoutumés de voir le temps sous la forme du lieu. [...] Le temps est l'une des conditions du physiques du monde : il est incorporel et ne peut donc ni nous toucher, ni être touché par quelque condition corporelle [...]. »

Anne CAUQUELIN

(*Fréquenter les incorporels*, 2006, p. 101-102)

1 Le temps que créent les installations est un temps vécu, expérimenté. En effet, il est moins question de matérialiser des objets que de

définir des lieux, des espaces à expérimenter, à habiter, comme le rappelle Éric Troncy :

Créer une installation, c'est mettre le spectateur dans la situation de devoir inventer un certain nombre de rapports : à son corps, aux éléments d'informations qui (sur)chargent, à un espace, à une fonctionnalité. C'est la possibilité d'intervenir directement sur ses sensations, de la « délocaliser » instantanément. L'installation est une forme intermédiaire, hybride, entre le théâtre et le cinéma : des formes d'expressions scénographiques. (1993, p. 12)

- 2 Les installations qui font intervenir les images en mouvement permettent de faire surgir les aspects temporels et spatiaux de l'œuvre. Ce type d'installations permet d'écrire et d'affirmer une histoire de l'expérience physique et phénoménologique. Une histoire des puissances de l'image par les effets qu'elle produit sur le visiteur qui reconstitue un imaginaire, à la fois fictif et théorique. À travers l'expérience, c'est aussi une histoire de ce qui relève de la subjectivité, de la transmission au spectateur, et de la relation entre l'image et le spectateur, un champ de force et une source d'affect. Cette histoire de l'expérience fait de l'œuvre un outil pour penser, et une œuvre pensée comme une expérience. Les « images-mouvement », d'après les théories deleuziennes¹, représentent la manière de faire participer le spectateur au temps du film en excitant ses fonctions sensori-motrices, mais une participation et une perception à la fois subjectives et amoindries en fonction de la sélection effectuée par le regardeur.
- 3 Deux artistes et leurs œuvres permettent de questionner et d'analyser l'aspect phénoménologique des installations d'images en mouvement. Dans un premier temps, les installations vidéographiques « proprioceptives » de Dan Graham (né en 1942) dévoilent les systèmes de perception individuels et collectifs et placent le visiteur au cœur d'un dispositif complexe. Utilisant des principes techniques vidéo tels que le *feedback*, les effets de décalage temporel, de mise en abîme de l'image ou de la vidéo-surveillance, Graham s'approprie les outils de la création de l'image télévisuelle (caméra, écran...) pour mieux en détourner et en questionner les fondements. Le visiteur devient une composante à part entière d'un système qui interroge son image, sa représentation et son comportement devant une

perception manipulée par l'artiste, mettant en avant le processus de perception visuelle et physique, révélant la possibilité de faire appréhender le temps au visiteur à travers la retransmission de l'image. Procédés également présents dans les dispositifs de caméra-surveillance.

- 4 Dans un second temps, les installations « post-cinématographiques » de Jesper Just (né en 1974), artiste actuel, réactivent les codes de l'installation audiovisuelle. Les plus récentes ont permis de renouveler les questionnements liés au rapport au lieu et à l'espace du visiteur. Comme l'explique Catherine Elwes : « Quand l'installation a émergé comme une pratique définie de ses antécédents disparates, le cadre architectural est devenu un facteur majeur dans la conception et l'exécution du travail. » (2015, p. 12) Ainsi, l'exposition *Servitudes*² de Just témoignait de ce dialogue entre installation audiovisuelle, espace architectural et perception du visiteur. Projeté sur plusieurs écrans disséminés dans le lieu d'exposition, le film de Just fait du visiteur le « monteur » d'une narration ambiguë et hétérodoxe, créant une « architecture spectatorielle de l'installation : le rôle déterminant de l'appareillage de l'écran dans la gestion des interactions entre les sujets voyants et les objets médiatiques » (Mondloch, 2010, p. 23). Le visiteur/spectateur prend ainsi conscience de son propre corps, de son acte de vision et des autres visiteurs partageant l'espace de l'œuvre au sein de cette promenade « post-cinématographique » (Bruno, 2012, p. 52).

Les installations proprioceptives de Dan Graham

« La nouvelle situation des visibilités vient de ce que, depuis l'invention du cinéma et de la télévision, un flux considérable et toujours croissant de visibilités sert simultanément le monde de l'art et celui de la consommation. »

Marie-José MONDZAIN

(*L'Image peut-elle tuer ?*, 2015, p. 57)

- 5 Ce sont précisément ces visibilitées, issues du cinéma et de la télévision, que Graham tente de faire émerger. Suite à son expérience en tant que co-galeriste de la John Daniels Gallery³, entre 1964 et 1965 à New York⁴, il explique avoir « voulu personnellement critiquer non seulement “l’art de la galerie” mais aussi le statut économique de la galerie » (Pagé, 1987, p. 33). Témoin du comportement à la fois des visiteurs, collectionneurs et artistes, il réalise la nécessité pour l’œuvre d’être envisagée comme une expérience en lien avec le lieu, il explore « les connexions entre l’art et l’information, et se concentre en particulier sur le rôle du dispositif médiatique dans la formation de la conscience⁵ », à travers un travail de la continuité et des « processus perceptifs, subjectifs, basés sur la temporalité ». Dans les années 1970, ce principe aboutit à la révélation à travers l’installation d’une visibilité et d’une perception de « l’invu » (Mondzain, 2015, p. 45), à savoir le temps comme matière et l’espace comme vecteur proprioceptif dans ses installations vidéographiques reposant sur l’effet de *time delay*. Face à l’enregistrement et à la retransmission en quasi-instantané de sa propre image, le visiteur prend conscience de sa propre existence perçue par autrui : « Il est vrai que ce n’est pas sans réticence que l’on entre dans un processus interactif en terrain muséal [...]. L’image du corps [...] est tout de même ressentie comme l’expérience présente du corps », écrit Monique Maza (1998, p. 105). Graham explique la sensation de mouvement dans le corps comme faisant partie du processus de perception en s’appuyant sur les théories de James Gibson :

Un psychologue qui s’intéressait au fait que nous puissions découvrir les choses visuellement en bougeant notre corps à un endroit spécifique. L’expérience visuelle se produit au cours d’une période très étendue lorsque nous nous déplaçons dans l’espace⁶. (Moure, 2009, p. 214)

- 6 Ainsi, Graham parvient à rendre perceptible le temps du déplacement par le visiteur, d’un point de vue mental et physique. En s’intéressant notamment au « passé immédiat » et à la possibilité de le faire appréhender au visiteur, il développe une pratique de *time-based art* : « Il

peut ainsi mettre en œuvre ses expérimentations sur le temps, matériau invisible et impalpable que le spectateur sera en mesure de visualiser grâce au décalage entre l'enregistrement et sa diffusion. » (Roussel, 2011, p. 16) Graham s'inspire ici de Gregory Bateson, qui aborde à la fois l'aspect socio-anthropologique, mais également cybernétique de l'art. La prise de conscience et la perception du soi passent par soi-même et par autrui. Le corps est investi d'un rôle dans le contact et la communication à l'autre, il est le lien vers le monde extérieur à travers son comportement, permettant l'exploration des limites de la présence de l'être et de sa connexion aux autres. En effet, « Bateson s'intéressait à l'art dans la mesure où il est un moyen d'autoréflexivité agissant sur le mouvement de l'information entre différents niveaux de systèmes mentaux étendus⁷ » poursuit De Bruyn. Ainsi, les théories de Gregory Bateson abordent l'autoréflexivité de l'œuvre, qui renvoie à son propre système de fonctionnement, d'information, permettant de révéler le contexte au sein duquel s'inscrit le visiteur. L'individu est incorporé par l'artiste dans un système cybernétique élaboré selon une représentation topologique des systèmes mentaux. Graham compare ce système physico-psychique au motif de la boucle de Möbius, un cercle continu qui permet la rencontre de deux chemins interconnectés. Ce cercle homéomorphe – en topologie ce sont deux espaces identiques mais perçus selon des points de vue différents –, ne possède en réalité qu'une seule et même face. L'individu au cœur de la vidéo est à la fois interne et externe au système, telle une construction mentale individuelle reflétant le monde.

- 7 Ce travail construit sur le principe de décalage temporel est rendu possible principalement grâce aux progrès techniques du matériel vidéo, qui connaît alors une véritable avancée technologique mais aussi artistique. En effet, dans les années 1960, les artistes (comme Bruce Nauman ou Vivo Acconci) découvraient le matériel vidéographique et l'utilisaient principalement pour ses qualités intrinsèques (enregistrement et diffusion en direct). Graham décide de dépasser ces propriétés immédiates et d'en dévoiler les possibles manipulations et détournements. C'est notamment le cas pour les mécanismes de *time delay* et de *feedback* (ou effet de retour sur l'image). La série d'installations vidéos intitulée *Time Delay Room* fonctionne d'après ces mécanismes. Comme leur dénomination l'indique, ces

œuvres sont composées de pièces abritant un dispositif vidéographique qui enregistre puis rediffuse l'image, du visiteur en l'occurrence, avec quelques secondes de décalage, établissant un premier principe : le jeu perceptif mis en place avec l'image du visiteur/performeur.

- 8 Ces techniques sont employées par Graham pour la première fois en 1974 dans l'œuvre *Present Continuous Past(s)*⁸, qui génère une spatia-
lisation du temps en créant un espace à l'intérieur de l'espace. Cet aspect est souligné par le titre de l'œuvre qui, selon Jacinto Lageira,

laisse entendre différentes interprétations quant aux imbrications temporelles présentes et passées : il peut s'agir d'un présent continuellement passé, d'un passé ou de passés continuellement présent(s), ou encore d'un présent continuellement présent dans le passé, ou d'un passé ou de passés(s) continuellement passés dans le présent⁹.

- 9 Le résultat visuel de ces effets techniques est notamment la répétition du motif du corps, retransmis à quelques secondes d'intervalle de son enregistrement, ce qui génère une simultanéité décalée, créant un temps inhérent à l'action étendu à un présent continu dans la retransmission différée. Ainsi, le processus de perception vécu par le spectateur est modifié à travers la présence vidéographique du corps et sa transformation à l'image. Les œuvres créées grâce à ces procédés sont liées aux préoccupations pour l'espace social. Cet espace est ici associé à celui de l'exposition qui place le visiteur au sein des structures de l'œuvre et suscite chez lui certaines réactions. *Present Continuous Past(s)*¹⁰ pose les principes de cette « série », qui comporte l'utilisation du processus à la fois d'enregistrement et de projection associé à un jeu de réflexion créé par des miroirs. Ceux-ci recouvrent deux murs d'une salle, tandis que le troisième mur est composé d'un moniteur télévisuel permettant de diffuser les images enregistrées par une caméra dissimulée. Selon Philippe Dubois, l'artiste détourne un procédé utilisé dans la vidéo-surveillance :

Ce principe (tant exploité) est utilisé par Graham, mais avec une perversion fondamentale qui lui permet finalement de *s'appropriier le temps*. La perversion, techniquement parlant, c'est le *dispositif du retardement (time delay)*. C'est-à-dire que Dan Graham, au lieu d'user

de cette « classique » possibilité qu'offre le circuit fermé vidéo de simultanéité, la captation et la diffusion, va en fait (ré)introduire un retard entre les deux phases (comme en photographie ou au cinéma), un retard certes léger, mais dont les conséquences, couplées au paradoxe de la mise en abîme, sont vertigineuses. (Dubois, 2011, p. 49)

- 10 En effet, alors que les artistes ont exploité les capacités de la vidéo à travailler avec l'enregistrement et la retransmission en direct, Graham détourne ces avantages en introduisant un effet de retard venant perturber la perception temporelle.
- 11 L'œuvre permet au visiteur d'expérimenter son corps et ainsi de prendre conscience de son existence à travers la retransmission de son image enregistrée, certes décalée de quelques secondes, mais aussi de son image reflétée en direct par le miroir. Ces deux systèmes lui renvoient une appréhension de lui-même tant d'un point de vue spatial que temporel, qui a pour but de susciter chez ce dernier une réaction, une réflexion à la fois physique, psychologique et proprioceptive. Les propriocepteurs sont des senseurs qui permettent de se localiser dans l'espace, de prendre conscience de son corps et de sa position dans l'espace et d'établir les limites entre son corps et l'extérieur.
- 12 Thierry de Duve cite les propos de l'artiste qui décrit le principe de ses œuvres :

Les miroirs reflètent le temps présent. La caméra vidéo enregistre ce qui se passe immédiatement devant elle et tout ce qui est reflété dans le mur-miroir opposé. L'image vue par la caméra apparaît huit secondes plus tard dans le moniteur vidéo. Si le corps d'un spectateur n'obstrue pas directement la vision que l'objectif a du miroir d'en face, la caméra enregistre le reflet de la chambre et l'image reflétée du moniteur (qui montre l'instant enregistré huit secondes auparavant). Une personne regardant le moniteur voit sa propre image il y a huit secondes, et le reflet du moniteur dans le miroir il y a huit secondes de là, ce qui fait seize secondes dans le passé. Il se crée une régression infinie d'un continuum temporel dans un continuum temporel dans un continuum temporel (toujours séparés par un intervalle de huit secondes). (Duve, 2001, p. 54)

- 13 D'après les expériences sur la mémoire à court terme menées par Richard L. Gregory (Stemrich, 2008, p. 106) en 1966, huit secondes est la durée neurophysiologique maximale de celle-ci. Ainsi, avec ses œuvres « à retard », Graham souligne l'importance de la mémoire, à la fois individuelle et collective, et par extension de l'histoire, et la nécessité du souvenir, dont l'effacement à court terme est une métaphore de son effacement dans la mémoire collective. Il remet en cause l'existence du présent qui, au moment même de sa réalisation, appartient déjà au passé et que le visiteur, dans son expérience de l'œuvre, perçoit comme un futur immédiat, un présent qui est sur le point d'advenir.
- 14 Cette interrogation de la perception est, dans certaines installations, poussée à son paroxysme comme dans *Two Viewing Rooms*¹¹ (1975), composée de deux salles communiquant par un miroir sans tain, dont l'un des deux côtés est transparent. Dans la salle A, une caméra enregistre ce qui se déroule de l'autre côté du miroir, tandis que dans la salle B, un moniteur diffuse l'image enregistrée et le miroir renvoie cette même image en temps réel. Le visiteur situé dans la salle A est placé dans une position quasi-voyeuriste face au visiteur de la salle B confronté à sa double image, et dont les perceptions se voient perturbées par le dispositif réflexif ainsi que par les modifications d'échelle et d'angles de vue engendrées par le moniteur et le miroir. Selon Thierry de Duve, le miroir fait référence en psychologie au fameux « stade du miroir », théorie développée par Jacques Lacan (1949, p. 449-455¹²), qui peut être appliquée aux œuvres de Graham. Confronté à sa propre image, parfois modifiée, le visiteur se voit et existe parce qu'il est vu et prend conscience de sa propre altérité. L'œuvre développe chez lui un système de pensée réflexive d'un sujet qui se regarde à travers son image. L'œuvre révèle ainsi la conscience de soi. Les « miroirs [...] deviennent des vecteurs privilégiés d'une mise en abîme de la vision et d'une quête immatérielle de pure visua-lité » (Poirier, 2013, p. 48).
- 15 Si les œuvres de Graham sont aujourd'hui assez bien connues et ont été exposées à plusieurs reprises, on oublie bien souvent l'aspect novateur qu'elles pouvaient revêtir dans les années 1970 : à la fois la manipulation et non la simple application des possibilités techniques, l'effet produit sur les visiteurs par le dispositif d'enregistrement et de retransmission, l'attraction nouvelle suscitée par la vision de sa

propre image sur l'écran télévisuel et, de plus, dans l'espace de l'exposition. C'est pourquoi ce type d'installation historique permet de mieux appréhender les installations audiovisuelles actuelles comme celles de Just qui en réactive certains aspects.

Les promenades « post-cinématographiques » de Jesper Just

- 16 « Suspendre le sens pour esquiver la transparence : au-delà des conditionnements et des clichés se dégage un lieu paradoxal où la volupté peut être insupportable et où le mensonge connaît une étrange beauté » écrit l'historien d'art Fabien Danesi (2015, p. 39), pour décrire les œuvres de l'artiste danois Jesper Just dans le catalogue de l'exposition intitulée *Servitudes* qui s'est tenue au Palais de Tokyo en 2015. La servitude est la nécessité, l'obligation ressentie comme une limitation, une atteinte à sa propre liberté, mais c'est également l'état de dépendance complète dans lequel se trouve une personne par rapport à une autre. Et ce sont ces états dans lesquels vont se trouver à la fois les personnages des films qui composent l'installation et les visiteurs de l'exposition.
- 17 Plus que des espaces, ce sont des lieux qu'il imagine et conçoit « l'artiste-cinéaste » (Michaud, 2012, p. 17) Jesper Just dans ses installations audiovisuelles. Des lieux complexes, ambigus sur les écrans, entre les écrans et en dehors des écrans. Le « lieu » est le point de départ de la création et de la mise en espace. Nous allons examiner ici de quelle manière Just s'intéresse à l'histoire et au tissu social de l'espace d'exposition pour concevoir ses projets, comme ce fut notamment le cas de *Servitudes*. L'ampleur du dispositif permet de mettre le visiteur en situation et de lui faire prendre conscience de son propre corps dans un lieu qu'il partage avec l'œuvre, et ainsi d'aborder les notions de « capacitisme » (Jaffrès, 2015, p. 64) et d'autonomisation. L'artiste tente d'élargir l'espace d'exposition et le transforme en différents lieux de passage vers un monde imaginaire, à partir de constructions réelles.

- 18 Ces lieux participent ainsi à une certaine forme de déréalisation des corps : une altération de la perception ou de l'expérience du monde extérieur qui paraît étrange, irréelle, une expérimentation du doute à la fois physique et mentale. Ce sont des lieux d'un art de l'expérientiel, du corps vivant et du corps comme agent de la création permettant d'envisager de nouveaux lieux, qui peuvent être qualifiés dans le cas de l'exposition de Just de « post-cinématographiques », terme défini par Andrew Uroskie :

Plutôt que simplement proposer une étude des conditions matérielles de projection au sein de l'espace littéral (le paradigme anti-illusionniste), ou une attention totalisante de l'espace narratif de l'image cinématographique considérée comme un monde en soi, une analyse post-cinématographique explore la conjonction et l'imbrication de ces deux modèles à travers la forme hybride de l'installation de l'image en mouvement¹³.

- 19 Le visiteur se trouve piégé comme dans un lieu d'exposition fictionnel. Il est invité à pénétrer dans les sous-sols et à arpenter l'armature métallique menant au fur et à mesure aux écrans diffusant chacun un film autonome de neuf minutes, mais faisant partie d'un ensemble cohérent et interconnecté, telles les scènes d'un seul et même film. Chaque film participe à la création du lieu architectural de l'exposition mais met également en scène l'architecture urbaine new-yorkaise, et plus précisément le One World Trade Center, créant un lieu immanent à l'espace filmique, dans et autour du bâtiment choisi pour son potentiel émotionnel et son existence architecturale. Telle une « prothèse » urbaine, un membre fantôme, symbole d'absence et de perte, de douleur, un rappel des absents, le bâtiment est aussi le symbole d'une certaine résilience, permettant de considérer la ville comme un corps, blessé, meurtri et en quelque sorte « réparé ».
- 20 Ainsi, à mesure que le visiteur s'enfonce dans les dédales du Palais de Tokyo, les écrans révèlent les parties les plus élevées de la tour. Dans le premier film, une jeune fille¹⁴ atteinte de la maladie de Charcot-Marie-Tooth – maladie neurologique qui affecte les systèmes nerveux et moteurs – essaie de jouer une étude pour piano dans un espace simulant une grotte, alors que le second propose un gros plan sur les cordes du piano en vibration. Le troisième film fait apparaître

le second personnage, une jeune femme¹⁵ contrainte dans ses mouvements, dans un espace clos et oppressant, dont elle ne semble pas pouvoir s'extirper, situé quelque part dans les espaces inférieurs de l'immeuble. En plan fixe, le quatrième film se concentre sur les ascenseurs du hall d'entrée de la tour, s'ouvrant et se fermant inlassablement. Dans le cinquième film, le spectateur retrouve la jeune fille qui cette fois-ci tente d'inscrire une marque à l'aide d'un caillou sur la façade vitrée du rez-de-chaussée. Puis le sixième film revient sur la jeune femme qui tente de manger un épi de maïs, limitée dans son action par un appareil de rééducation imposé à ses mains. Un jeu de regard fuyant s'installe avec le spectateur au cours de cette scène. Puis cette dernière, dans le septième extrait, se situe à l'intérieur de l'un des appartements construits dans les étages supérieurs, et regarde l'horizon dessiné par l'architecture new-yorkaise. Enfin, le dernier film offre un travelling sur l'un des derniers étages, proposant une vue panoramique de la ville derrière les vitres. Cette élévation inversée est imposée au visiteur par le biais du sous-sol, espace atypique dans sa construction, du fait des différences de hauteur sous plafond, de un à dix mètres, un espace difficile, presque dysfonctionnel. « J'ai choisi de recréer la sensation de la spéléologie dans l'espace d'exposition. L'idée du lieu de tournage m'est aussi venue du parcours de l'espace d'exposition », explique l'artiste (Jaffrès, 2015, p. 62). La localisation du film et donc sa narration vont ainsi découler du lieu de l'exposition prévu.

- 21 Mais ce dernier est aussi un lieu chargé d'histoire : en effet, 2000 pianos ayant appartenu à des familles juives auraient été volés et stockés dans les sous-sols du Palais de Tokyo pendant la seconde guerre mondiale, ce qui a également participé à la création d'une œuvre sonore et musicale jouée au piano¹⁶, œuvre reliant les lieux de l'exposition comme les personnages et l'architecture des films, et dont on peut dire qu'elle sculptait l'espace. Le dispositif est construit par 120 mètres de rampes métalliques et les 230 mètres de tissu utilisés comme écran et comme rideau de séparation des espaces. Dans ce cas précis, Just fait appel à l'accrochage atypique des écrans et à leur taille imposante dans le lieu d'exposition : « l'écran fonctionne comme une entité sculpturale à part entière et fait précisément prendre conscience au spectateur des volumes » explique Giuliana Bruno (2012, p. 51). Les écrans ne sont pas simplement

disposés les uns à côté des autres et ne reprennent pas non plus le dispositif cinématographique. Ils sont dispersés dans tous les espaces du Palais de Tokyo, suspendus à des hauteurs différentes et la projection se fait parfois même en recto/verso.

- 22 Cette structure permet à l'artiste d'aborder le thème de la place du handicap dans la société et la notion de « capacitisme » (Jaffrès, 2015, p. 64), discrimination envers les handicapés, incarnée par les deux personnages féminins et mise en rapport avec la « prothèse urbaine » (Jaffrès, 2015, p. 63) représentée par le bâtiment. Ainsi le parcours met en difficulté le visiteur non handicapé dans sa circulation et ses déplacements. Le corps bien portant est ainsi gêné dans son parcours au sein de l'exposition par l'appareillage métallique, mais peut également reconquérir son indépendance, redevenir autonome, notamment s'il accepte de se laisser guider par le parcours et les différents écrans, ainsi que par la musique. Il n'est pas nécessaire de chercher un parcours défini ou un mode de circulation « conventionnel », mais il faut plutôt se laisser aller à la déambulation.
- 23 Cette « promenade post-cinématographique », comme la qualifie Giuliana Bruno (2012, p. 52), permet à travers les écrans d'« interroger une forme plus vaste d'expérience spatiale » (Bruno, 2012, p. 65). Selon Giuliana Bruno, elle inscrit l'œuvre de Just dans l'histoire de l'exposition et de la projection, et notamment de celle des panoramas du XIX^e siècle¹⁷, véritables lieux de révélation et d'expérience perceptive et cognitive. L'artiste utilise la capacité du film à rendre le mouvement tout en questionnant la place du spectateur vis-à-vis de l'écran, dans sa mobilité ou dans son statisme. Ce travail de déploiement d'écrans multiples avait déjà été expérimenté par l'artiste lors de l'exposition du film *This Nameless Spectacle* en 2011 au MAC/VAL. Deux projections panoramiques étaient disposées en vis-à-vis, obligeant à choisir où le regard devait se porter. Ne permettant pas d'embrasser la projection totale, le dispositif fragmentait le récit porté par les images. Le spectateur y est « non plus face à l'écran, mais bien entre les écrans » (Martin, 2015, p. 39), ce qui « amène le public à se regarder voir » (Martin, 2015, p. 40). La multiplication des écrans implique donc l'impossible simultanée de la perception visuelle, rappelant toujours un peu plus les limites de nos propres capacités visuelles, physiques et mentales. Malgré cette complexité structurelle, narrative et d'appréhension imposée aux visiteurs, para-

doxalement, Just offre une liberté et une possibilité que le cinéma contemporain n'avait jamais permises. Cette dialectique incapacité/possibilité fait écho aux deux personnages du film, l'une qui tente de surmonter son handicap, la seconde qui apparaît comme l'incarnation d'une idée de la beauté et de la perfection, mise dans des situations de difficultés physiques. Remise en question dans sa « capacité », elle renvoie à l'obsession sociale de beauté et de jeunesse.

- 24 Pour conclure, l'installation tripartite de Just, à la fois visuelle, sonore et architecturale, dans son pouvoir d'engendrer des lieux et de révéler des corps, résonne étrangement avec certaines des théories de Michel Foucault. Selon l'auteur, notamment dans *Surveiller et Punir* (1993), les conventions spatio-temporelles induites par les lieux transforment le comportement humain, témoignant de sa détermination sociale par la fonction du lieu, ce dont l'auteur donne un exemple historique : le système panoptique créé par Jeremy Bentham, en 1780 (Voorhies, 2009, p. 10-11). Ce système rend possible l'influence du regard porté par un surveillant sur un individu lorsqu'il évolue dans un lieu, un espace qui va de fait participer à la construction de cet individu et contribuer à la mise en place d'une société disciplinaire et d'un contrôle social. C'est plus encore le cas des œuvres de Graham qui mettent en avant les relations interpersonnelles et sociales des individus (Mari, 1993, p. 31-36). Comme Just, Graham ne s'intéresse pas seulement au rapport du visiteur avec l'œuvre, mais également à la capacité de l'œuvre à créer une dynamique entre les différents visiteurs. Graham s'appuie à la fois sur les théories phénoménologiques et sur celles du comportementalisme. Détournant les outils des systèmes de surveillance – le miroir sans tain et l'enregistrement vidéographique – au profit d'une réflexion artistique interrogeant les rapports entre intérieur/extérieur, public/privé, par le biais d'actions privées prenant place dans l'espace public et suscitant parfois des renversements de comportement.
- 25 Les deux artistes cherchent sans cesse à dévoiler « l'invu », à rendre perceptible les interstices du temps et de l'espace dont le visiteur n'a pas toujours une pleine conscience, ou qu'il estime comme acquis. Au sein du groupe ou en tant qu'individu, le visiteur voit certaines de ses certitudes remises en cause par les expériences phénoménologiques et proprioceptives. Dans la mise en espace, à travers les pièces qu'ils

mettent en place, les artistes font appel à la capacité imaginative du spectateur. Cependant, il convient de noter que cet espace existe quelque part entre le spectateur et l'écran, à l'intérieur même de l'écran, à sa surface imageante, mettant à mal la perception, le ressenti de « la présence invisible dans l'espace de l'installation » écrit Hans Belting (2004, p. 148). En créant des lieux à partir d'espace réels, architecturaux, mais qui produisent une fiction imageante, en proposant une nouvelle forme de cinéma, Just positionne son œuvre dans une zone intermédiaire, à la fois isolée et pénétrable et qui s'est adaptée à une nouvelle forme d'art et à un nouveau régime de contemporanéité. Son œuvre fait de l'artiste un activateur d'imagination et de lieux à réinventer. Capable de révéler à travers la perception le temps comme essence de l'être, puisque nous existons dans le temps, il fait de l'installation une machine de vision et « une machine du ressenti » physique. L'installation revêt un pouvoir sensoriel et expérientiel, connectant notre regard dans différents espaces, telle une surface de transition, de création d'atmosphère et d'affect.

BIBLIOGRAPHIE

BELTING Hans, 2004, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.

BRUNO Giuliana, 2012, « Panoramas en mouvement : le magnascope numérique de Jesper Just », dans cat. d'expo. *Jesper Just: This Nameless Spectacle*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 22 octobre 2011-5 février 2012, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, p. 51-65.

CAUQUELIN Anne, 2006, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF.

DANESI Fabien, 2015, « Dans la doublure des rêves », dans cat. d'expo. *Jesper Just. Servitudes*, Palais de Tokyo, Paris, 24 juin-13 septembre 2015, Dijon, Les Presses du réel, p. 32-40.

DUBOIS Philippe, 2011, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now.

DUVE Thierry DE, 2001, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », dans cat. d'expo. M. Brouwer (dir.), *Dan Graham : œuvres, 1965-2000*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 21 juin-14 octobre 2001, Paris, Paris-Musées, p. 53.

ELWES Catherine, 2015, *Installation and the Moving Image*, Londres, Wallflower Press.

FOUCAULT Michel, 1993, *Surveiller et Punir : naissance de la prison [1975]*, Paris, Gallimard.

- GRAHAM Dan, 1993, *Dan Graham: Public/Private*, Philadelphie, Goldie Paley Gallery.
- JAFFRÈS Katell, 2015, « Conversation entre Jesper Just et Katell Jaffrès », dans cat. d'expo. *Jesper Just. Servitudes*, Palais de Tokyo, Paris, 24 juin-13 septembre 2015, Dijon, Les Presses du réel, p. 62-68.
- JAUDON Raphaël, MARCHIORI Dario & VANCHERI Luc (dir.), 2015, *Expanded Cinéma*, Paris, Classiques Garnier, numéro de la revue *Écrans*, 2015-1, n° 3.
- KITNICK Alex (éd.), 2011, *Dan Graham*, Cambridge, The MIT Press, coll. « October Files ».
- LACAN Jacques, 1949, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous a été révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, vol. 13, n° 4.
- MARI Bartomeu, 1993, « Divertissement et ouvert d'art. La culture populaire dans l'œuvre de Dan Graham », *Transpositions. Hypothèses sur le mouvement*, La Ferme du Buisson, Centre d'art contemporain.
- MARTIN Cécile, 2015, « Étude de modèles d'interactions écran-public alternatifs », dans R. Jaudon, D. Marchiori et L. Vancheri (dir.), *Expanded Cinéma*, Paris, Classiques Garnier, numéro de la revue *Écrans*, 2015-1, n° 3, p. 35-52.
- MAZA Monique, 1998, *Les Installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris, L'Harmattan.
- MICHALKA Matthias, 2010, *Changing Channels, Art and Television, 1963-1987*, Vienne, Mumok.
- MICHAUD Philippe-Alain, 2012, « Imitation of Life », dans cat. d'expo. *Jesper Just: This Nameless Spectacle*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 22 octobre 2011-5 février 2012, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, p. 13-40.
- MONDLOCH Kate, 2010, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MONDZAIN Marie-José, 2015, *L'Image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard.
- MOURE Gloria, 2009, *Dan Graham. Works and Collected Writings*, Barcelone, Poligrafa.
- PAGÉ Suzanne (dir.), 1987, *Dan Graham : 20 février-19 avril 1987*, cat. d'expo., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- POIRIER Mathieu, 2013, « Renverser la vue », dans cat. d'expo. *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Grand Palais, Paris, 10 avril-22 juillet 2013, Paris, RMN, 2013, p. 48-52.
- ROUSSEL Noëlle, 2011, « Dan Graham, agent spatio-temporel », dans *Dan Graham. Anamorphose et jeux de miroirs*, Paris, Fage.
- STEMMRICH Gregor, 2008, *Dan Graham*, Amsterdam, Dumont Buchverlag.
- TRODD Tamara, 2011, *Screen-space: the Projected Image in Contemporary Art*, Manchester, Manchester University Press.

TRONCY Éric, 1993, *L'Endroit idéal*, Val de Reuil, L'Île du Roy.

VOORHIES James, 2009, « A Foucault Remix, or a panoptic gaze », dans cat. d'expo. *Of Other Spaces*, Canzani Center Gallery, Columbus, 25 février-25 avril 2009, Columbus, Columbus College of Art and Design, p. 7-14.

NOTES

1 Il faut noter que Gilles Deleuze écrit au sujet de réalisations filmiques et non des vidéos et « post-films ».

2 Exposition *Jesper Just. Servitudes*, Palais de Tokyo, Paris, 24 juin-13 septembre 2015.

3 Nom créé à partir de celui de Graham et de David Herbert.

4 Située au 17 East 64th Street.

5 Matthias Michalka, 2010, p. 12 : « *conceptual artists looked at the relationship between the art space and the public media space, explored the connections between art and information, and concentrated in particular on the role of the media apparatus in forming consciousness* » (traduction de l'auteur).

6 Dan Graham cité par Eric De Bruyn, « Interview with Dan Graham », dans Gloria Moure, 2009, p. 214 : « *He was a psychologist who was interested in the fact that we discover things visually by moving our body in a particular location. The visual experience is something that happens in a real extended time period as we move around in space.* » (Traduction de l'auteur)

7 William Kaizen, « Steps to an Ecology of Communication », dans Alex Kitnick (éd.), *Dan Graham (October Files)*, 2011 p. 99 : « *Bateson is interested in art inasmuch as it is a means of self-reflexively acting on the movement of information between various levels of expanded mental systems* » (traduction de l'auteur).

8 Mark Francis, « Dan Graham: at the Edges », dans Dan Graham, *Dan Graham: Public/Private*, 1993, p. 18-23. Les trois dernières performances des années 1970 : *Performer/Audience Séquence* (1975), *Identification Projection* et *Performance/Audience/Mirror* (1977). Elles possèdent une structure similaire qui inclut le public : performeur face au public engagé dans un discours, puis insertion du miroir.

9 Jacinto Lageira, <<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000020624&lg=FRA>>.

10 Présentée en 1974 aux expositions « Art Vidéo Confrontation » et « Project'74 », à Cologne. Première installation acquise par le Centre Pompidou en 1976. Installation vidéo en circuit fermé, une caméra noir et blanc, un moniteur noir et blanc, deux miroirs, un microprocesseur.

11 *Two Viewing Rooms*, 1975, exposée au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1988.

12 Communication présentée au 16^e Congrès International de Psychanalyse à Zürich le 17 août 1949.

13 Andrew V. Uroskie, *Windows in the white cube*, dans Tamara Trodd, 2011, p. 145-161, ici p. 146 : « *Rather than simply propose an investigation of the material conditions of projection within literal space (the anti-illusionist paradigm), or a totalising attention to the narrative space of the cinematic image considered as a world in itself, a post-cinematic analytic explores the conjunction and imbrication of these two models through the hybrid form of moving-image installation.* » (Traduction de l'auteur)

14 Personnage interprété par Rylee Sweeney.

15 L'actrice est Dree Hemingway, mannequin et arrière-petite-fille de l'écrivain. Jesper Just l'a également choisie pour ces caractéristiques.

16 La composition est basée sur *Opus 17* de Éliane Radigue (1970).

17 Giuliana Bruno donne notamment l'exemple du Maréorama de l'Exposition Universelle à Paris.

AUTEUR

Marie-Laure Delaporte

Docteure en histoire de l'art contemporain, chercheuse associée (Histoire des arts et des représentations EA 4414, université Paris Ouest Nanterre La Défense)

L'Art *in situ* ou le site comme art : un mode de réception japonaise de l'art contemporain

Art in situ or the Site as Art: A Japanese Reception of Contemporary Art

Hiroshi Uemura

DOI : 10.35562/iris.1186

Droits d'auteur

CC BY-NC 4.0

RÉSUMÉS

Français

L'exposition d'art dans des paysages est devenu populaire au Japon, avec la multiplication récente de festivals d'art locaux. Dans ces festivals, qui attirent chacun des centaines de milliers de visiteurs, coexistent des œuvres hétérogènes. Certaines sont des sculptures autonomes, d'autres des installations qui se fondent dans le paysage, et d'autres encore sont des œuvres de type « art relationnel ». Bien que ces œuvres *in situ* affirment leur lien essentiel avec le site naturel rural et avec le corps du spectateur — constituant un événement, une expérience, une rencontre éphémère —, les relations avec le site comme avec le visiteur sont complexes et ambiguës. Il y a des œuvres *in situ*, mais parfois aussi *in aliquo situ* : des œuvres qui peuvent être installées n'importe où. Qu'est-ce qui attire les visiteurs dans ces expositions ? Quels sont donc la nature et le mérite de leur localisation ? Si les visiteurs apprécient de voir des œuvres dans ces paysages cela peut être en partie lié au principe japonais traditionnel d'expérience des lieux dit *meisho-meguri*, ou « pèlerinage vers des sites célèbres ». Cette pratique issue du Moyen Âge est associée historiquement au sacré. Aujourd'hui ce pèlerinage prend la forme du tourisme moderne mais conserve un sens traditionnel invisible car les visiteurs se déplacent à travers une série de lieux géographiques selon un jeu culturellement codé. Selon nous, dans le cas des visites d'œuvres d'art en zones rurales, l'appréciation des œuvres d'art participe à ce même jeu traditionnel de se déplacer physiquement dans une série de lieux. Cette dimension spirituelle implicite modifie à son tour la perception des œuvres. Ainsi on dira que la pratique japonaise de visiter ces expositions d'art *in situ* témoigne de la survivance d'une tradition, et constitue ainsi un système alternatif d'expérience esthétique.

English

The installations of artwork in natural landscapes have become popular in Japan with the recent increase in local art festivals. In these art festivals where hundreds of thousands of visitors gather, heterogeneous installations coexist; some are autonomous sculptures, some are fused into the natural

landscape, and some belong to “relational art”. Although most works assert the essential quality of their location, and the experience as “an event”, their relationships to the rural areas and to the body of the visitor are complex and ambiguous. Some works are really *in situ*, but some are *in aliquo situ*—that is, works that could be installed anywhere. What attracts visitors to these exhibitions? Hence what is the nature and merit of the location? What is the relation to the visitor’s bodily presence? If visitors enjoy the site-specificity of the artwork this may be linked to the traditional Japanese system of experiencing places as *meisho-meguri*—i.e. “a pilgrimage to a series of famous sites”. This practice comes from the Middle Ages and was by then spiritual. While today these pilgrimages appear as a form of modern tourism, they retain a culturally coded character because visitors’s journey is like “a game of visiting a series of geographical places”. According to me, in the case of the visit of artistic sites, the appreciation of the artwork participates in this same game of bodily displacement to a series of places. This implicit spiritual underpinning conversely modifies the visitor’s perception of the works. Thus I propose that visiting artistic sites in natural settings in Japan appears as informed by this Japanese particular tradition, and thus constitutes an alternative system of contemporary aesthetic experience.

INDEX

Mots-clés

tourisme artistique, festival artistique, lieux célèbres, installation artistique, paysage, pèlerinage, promenade spirituelle

Keywords

artistic tourism in Japan, artistic festivals in Japan, famous sites, installation art, scenery, pilgrimage, spiritual walk

PLAN

Introduction

Art et/ou monument

Meisho et collection de lieux

Ordre du lieu ludique

Conclusion : Sites célébrés et/ou célébration de sites

TEXTE

Introduction

- 1 L'augmentation récente des festivals d'art au Japon est frappante. En plus des événements organisés dans les grandes villes, telles que Yokohama, Nagoya et Kyoto, des petites villes et des districts ruraux entreprennent également d'organiser des festivals d'art internationaux. Parmi ceux-ci, la Triennale Echigo-Tsumari et le Festival international d'art de Setouchi ont eu un succès remarquable. Le premier a attiré 500 000 visiteurs en 2015¹ et le second un million de visiteurs en 2016². Les deux festivals sont organisés par le même directeur, Fram Kitagawa, qui expose intentionnellement des œuvres d'art dans des zones rurales isolées. Les œuvres d'art, placées à divers endroits sur les montagnes et les îles, ont attiré notamment de nombreux amateurs d'art du Japon et d'autres pays. Des festivals ruraux plus petits ont également exposé des œuvres contemporaines (principalement des installations). Par exemple, en 2017, des festivals ont été organisés à Suzu (ville située à l'extrémité de la péninsule de Noto, au nord du centre du Japon), à Tango (au nord-ouest de la préfecture de Kyoto), à Shinano-Omachi (district du nord entre les montagnes de la préfecture de Nagano) et à Tanegashima, une île au sud-ouest du Japon), etc.
- 2 Lors de ces festivals d'art, le tourisme artistique est associé au tourisme vert. Ainsi, les visiteurs d'Echigo-Tsumari ou de Setouchi sont invités à suivre les tours officiels des festivals qui incluent des expériences de la vie agricole et rurale telles que cueillir des fruits avec les habitants de la région ou déguster des plats traditionnels. En plus du rythme lent de la vie rurale, les visiteurs découvrent divers types d'œuvres d'art. Des sculptures autonomes classiques, des œuvres qui se fondent dans le paysage naturel, ou encore des œuvres relationnelles – qui existent dans leur rapport à la présence du spectateur. Différents types d'artistes y participent, des artistes internationaux célèbres, tels que James Turrell et Ilya Kabakov, ainsi que de jeunes artistes moins connus (fig. 1 et 2).

Figures 1 et 2. – À gauche : Des visiteurs font des photos de *Tanada* (La rizière, 2000) de Ilya and Emilia Kabakov, à Echigo-Tsumari. À droite : Ma Yansong/MAD Architects, *The Lightscape*, à Echigo-Tsumari, 2018.



Photographies de l'auteur.

- 3 Pourquoi et comment ces œuvres hétérogènes coexistent-elles ? Est-ce que le lieu où elles sont installées fonctionne comme une base commune pour elles ? Ou bien les installations ont-elles une résonance avec l'histoire ou la géographie locale ? La présence d'une œuvre dans un lieu particulier peut révéler l'intention de l'artiste, mais cela n'explique pas sa réception. Associer un art contemporain sophistiqué à des paysages ruraux ou à une architecture vernaculaire est en soi stimulant, mais toutes les œuvres ne sont pas modifiées par leur installation dans ces régions. Bien entendu, les œuvres exposées n'ont pas le même effet que si elles étaient installées dans une galerie moderne (White Cube), mais elles n'ont aucune raison particulière d'être exposées là où elles le sont lors du festival.
- 4 Ce sont certes des œuvres qui prennent place *in situ*, mais bon nombre d'entre elles sont en fait des œuvres *in aliquo situ*, qui peuvent être installées n'importe où. Ces œuvres sont pour ainsi dire déracinées, elles flottent au-dessus de la terre. Cependant la coexistence de divers éléments — œuvres et paysages — est perçue comme naturelle par les visiteurs japonais, amateurs d'art contemporain ou simples touristes découvrant l'art contemporain par hasard. La plupart des visiteurs ne prêtent pas une attention exclusive aux œuvres. Ils apprécient surtout le lieu lui-même et l'acte d'y aller. Les œuvres sont même un prétexte pour se rendre à ces endroits. Cela ne signifie pas pour autant un manque d'intérêt total pour les œuvres

d'art, car, bien qu'elles ne soient pas le seul ou le principal objet de l'attention des visiteurs, ces derniers apprécient très vivement et vénèrent presque les installations, comme le suggère le sous-titre de la première Triennale de Setouchi (2010) : Pèlerinage aux îles, pèlerinage d'art. Il semble que la série des œuvres et des lieux à visiter dans le cadre de chaque manifestation soit plus importante que chaque œuvre individuelle.

- 5 Cette focalisation sur le lieu et la réception indifférenciée des œuvres d'art est en partie liée à la faible culture artistique des Japonais amateurs d'art, mais il y a selon nous une autre raison. Elle réside dans le système japonais traditionnel d'expérience des lieux, *meisho-meguri* (名所巡り) ou « pèlerinage vers des sites célèbres ». Cette pratique, dont l'origine remonte aux voyages religieux médiévaux vers des sites sacrés, s'est modernisée à partir du XVIII^e siècle et est devenue plutôt une forme de célébration culturelle. Nous pensons que la visite de festivals d'art locaux témoigne de la survie de cette tradition. Cependant elle suggère également une expérience esthétique contemporaine d'une nature distincte de celle qui relève des beaux-arts.

Art et/ou monument

- 6 C'est un lieu commun que de signaler la transformation d'un lieu par une œuvre d'art qui y est installée. La même transformation peut être causée par une pièce d'architecture faisant face à une rue, ou même par un chat qui traverse la rue. Un objet tridimensionnel installé n'importe où affecte inévitablement son environnement et les passants. Mais ce qui est unique à une installation artistique, c'est qu'elle modifie intentionnellement le mode de réception spatiale en fonction du contexte dans lequel se situe l'œuvre et pour le spectateur concerné. Par exemple, certaines œuvres sont placées en tant que sculptures autonomes – sans rapport avec l'environnement –, tandis que d'autres sont intégrées à un paysage rural ou urbain, ce qui renforce l'expérience esthétique du lieu. Ces lieux sont alors dotés d'une valeur artistique contemporaine³ (Krauss, 1979, p. 30-44).
- 7 Il existe un autre type d'œuvre lié à un lieu spécifique comme représentation ou symbole de ce lieu, ou évocation de la mémoire de la communauté qui lui est liée. Ce type d'œuvre est peut-être le type

d'intervention visuelle le plus ancien dans un lieu : le monument. Bien avant que le genre des beaux-arts ne soit créé, un objet tridimensionnel qui affectait notre sensibilité à un lieu n'était pas appelé une œuvre d'art ou une sculpture au sens moderne du terme, mais un monument. Le monument, étymologiquement *monumens*, est un objet qui nous rappelle un être décédé ou quelque chose d'important, tel que les événements historiques d'une communauté.

- 8 Qu'il s'agisse d'art ou de monument, les œuvres installées dans un lieu changent son ambiance et créent une atmosphère spécifique en rapport à l'objet. Mais l'œuvre ne constitue pas simplement un espace autonome. Elle fait référence à un contexte qui oriente notre perception de l'œuvre. Ainsi, un monument fait référence à l'histoire d'une région ou d'une personne, alors qu'une installation artistique est liée au monde de l'art qui est son contexte.

- 9 À quel contexte les diverses sculptures et installations exposées dans les festivals d'art locaux japonais font-elles référence ? S'agit-il d'œuvres d'art ou d'objets commémoratifs ? Comme mentionné précédemment, le lieu où sont situés les œuvres n'est pas nécessairement leur raison d'être. Par exemple, les œuvres de James Turrell montrant le ciel découpé en une forme rectangulaire, créées depuis 1986 sous divers titres tels que *Open sky* (2004) à Naoshima, ou *Blue Planet Sky* (2004) à Kanazawa, a presque la même apparence que lorsqu'elle est vue à un autre endroit. *Pumpkin* (2006) de Yayoi Kusama peut être déplacé n'importe où et conserver son effet. Ce ne sont pas les monuments d'aucun endroit. S'agit-il simplement d'installations ou de sculptures nomades exposées dans une région rurale ? Cependant, de nombreuses œuvres montrées dans des festivals d'art locaux, y compris celles de Turrell ou de Kusama, mettent l'accent sur leur relation étroite avec le lieu. Ainsi l'œuvre de Yayoi Kusama a été associée à son emplacement sur l'île de Naoshima, après son exposition dans le cadre de la Triennale de Setouchi de 2016. Sa citrouille a été décrite comme « la lumière rouge du soleil qu'elle est allée chercher jusqu'au bout de l'univers, qui s'est transformée en citrouille rouge dans la mer près de Naoshima⁴ ». L'artiste suggère dans un commentaire sur son œuvre *Tsumari in Bloom* (2003), créée pour la seconde édition de la Triennale de Echigo-Tsumari de 2003 : « Tsumari est une terre noble. C'est une terre enrichie par la tolérance qui englobe toutes les formes d'art. En regardant l'installation

de mon immense sculpture de fleurs en plein air, j'ai ressenti une profonde sérénité⁵. » C'est parce que la terre ou la mer peut inclure n'importe quelle œuvre d'art que l'œuvre devient *in situ*. La relation de l'œuvre avec un endroit peut être adaptée à un autre. Aussi peut-on se demander si ces œuvres hétérogènes, sculptures ou installations, dispersées dans le vaste paysage naturel, partagent un contexte quelconque et lequel.

- 10 La variété des œuvres d'art exposées rend difficile l'identification à un contexte commun. On pourrait soutenir qu'il n'existe pas de contexte, à l'exception de l'art contemporain, et que ce que nous vivons ne serait qu'une succession d'expériences artistiques singulières. Mais il existe peut-être une autre réponse qui peut concerner l'ensemble de ces diverses œuvres d'art, car elles ont en commun d'être visibles ensemble dans une zone singulière. Leur contexte peut être cette zone locale. Bien que nous venions de mentionner que les œuvres des festivals d'art japonais ne sont pas nécessairement ancrées dans la région, leurs relations avec elle ont été établies, décrites, après leur installation⁶. Les œuvres ne sont pas pour autant des monuments historiques, mais elles s'enrichissent du contexte en se référant au lieu. Ce lieu n'est pas seulement physique, il est aussi virtuel. Les œuvres sont regroupées et liées à un contexte autre qu'une véritable localité géographique. Ce concept de localité virtuelle n'est pas nouveau. Lié au lieu physique, il sert de plateforme, à la fois pour le pèlerinage religieux et le culte moderne des sites célébrés. Si ce phénomène n'est pas exclusivement japonais, il existe une forte tradition japonaise de cette forme d'usage de lieux qui peut nous aider à qualifier l'expérience des visiteurs japonais contemporains lors de festivals d'art locaux. On se réfère ici à la tradition du *meisho* (所), qui signifie littéralement « lieu avec nom » ou « site célèbre », nommé en tant que tel dans le monde de la poésie.

Meisho et collection de lieux

- 11 Une forme poétique japonaise appelée *waka* (和歌), qui n'utilise que 31 lettres (correspondant à $5 + 7 + 5 + 7 + 7 = 31$ syllabes), est devenue une sorte d'art libéral pour l'aristocratie de Kyoto au début du x^e siècle et a défini des sujets devenus canoniques (*utamakura* [歌枕] signifiant littéralement « oreiller du poème »). Parmi les différents

sujets utilisés pour le *waka*, il y a le *meisho*, qui occupe une place importante dans la poésie japonaise et qui est devenu presque synonyme d'*utamakura*. Les lieux répertoriés comme *meisho* sont parfois des sites historiques ou légendaires, et parfois des lieux aux paysages magnifiques. Mais un *meisho* est un *meisho* du fait de sa place dans le répertoire poétique. Ce n'est pas nécessairement un endroit dans la vie réelle et les poètes peuvent écrire sur un *meisho* même s'ils n'y sont jamais allés. C'est la connotation poétique attribuée à un lieu qui est importante. Par exemple, Shirakawa, un poste de contrôle situé dans le nord-est du pays, fait souvent sentir aux voyageurs le sentiment de leur solitude – la solitude de s'éloigner de la capitale en fleurs, Kyoto. Mais n'importe quel endroit ne peut être considéré comme un *meisho*. Pour être un *meisho*, un lieu doit être considéré comme poétique. Un *meisho* n'est pas un lieu, mais plutôt le nom d'un lieu, ou nom de pays. Ainsi, un vieux proverbe dit de manière ironique : « Un *meisho* n'a pas de lieu à regarder. »

- 12 Cette longue tradition de *meisho* – lieux renommés ou noms poétiques de lieux – a changé vers le XVIII^e siècle. Avec la montée de la culture bourgeoise et la popularisation des voyages, la nomenclature du *meisho* s'est élargie. En plus des lieux traditionnellement célébrés, de nouvelles catégories sont apparues et ont été louées dans la poésie, telles que les sites locaux légendaires, des merveilles naturelles, des temples ou des sanctuaires qui n'avaient pas été célébrés auparavant, et des *shukubas* (宿場) ou des villes d'étapes sur des routes principales. Cela représente non seulement un élargissement des lieux considérés, mais également un changement d'attitude esthétique à leur égard. Une présence poétique a été conférée à d'humbles petites villes sans aucune référence poétique antérieure (par exemple, Kanagawa ou Kambara), donnant lieu par exemple à leur représentation artistique par Hiroshige (fig. 3)⁷. En outre, le *meisho* n'existe plus uniquement dans l'imaginaire poétique ; sa topographie réelle est devenue un objet d'intérêt. *Miyako Meisho Zue* (都名所図会, *Guide illustré des sites célèbres de Kyoto*), publié en 1780, annonçait qu'il décrivait les sites avec un tel réalisme qu'il offrait une expérience visuelle même à ceux qui n'avaient aucune chance de les visiter.

Figure 3. – Hiroshige, *Kambara, neige nocturne*, gravure sur bois, publiée vers 1835.



Reproduction autorisée par la National Diet Library Digital Collection, Japon.

- 13 Néanmoins, il convient de noter que les nouveaux *meishos* ne sont pas seulement des lieux réels. Bien que les *meishos* soient représentés visuellement, ces illustrations ne sont pas censées être une représentation correcte de la réalité, mais plutôt une représentation d'une réalité imaginée. Bien sûr, nous ne pouvons pas désigner naïvement ce qu'est le « vrai lieu ». Il peut y avoir une place réelle, mais nous ne pouvons percevoir que ses représentations. Ce qui différencie la représentation d'un lieu du guide *Miyako Meisho Zue* des autres représentations de lieux poétiques, c'est sa prétention d'être réelle. En d'autres termes, le *meisho* représenté ou décrit est l'amalgame d'un lieu réel et d'une fabrication artistique. Hiroshige a lui-même exagéré ou omis certains éléments du paysage dans le but de construire visuellement une nouvelle série de *topoi* poétiques.
- 14 La construction d'une série de lieux est un autre aspect important du *meisho*. Les anciens *meishos* étaient déjà intégrés au lexique poétique traditionnel. Ils ont été formatés et répertoriés dans les manuels de poésie. Les *meishos* du début de l'ère moderne sont également répertoriés et énumérés, mais pas nécessairement dans le monde poétique ; ils sont répertoriés dans des guides de voyage ou des

estampes. Et la sérialité de *meishos* elle-même est importante. La numérotation même des éléments contribue à créer la nouvelle catégorie de sites célèbres. Le nombre des sites cités ensemble varie, comprenant soit « trois excellentes vues sur le Japon », « huit vues sur le lac Biwa », « 36 vues sur le mont Fuji », ou « 53 vues sur les villes de poste de Tokaido⁸ ».

- 15 On peut visiter un *meisho* dans son emplacement réel, mais l'expérience de la visite prend son sens dans une série car le *meisho* appartient à un ensemble de sites célèbres. Les *meishos* participent à un ordre culturel plutôt qu'à un ordre géographique. Ils sont comme des lieux de pèlerinage ; chaque lieu physique a la même valeur métaphysique, mais participe d'une sorte de jeu social joué par les pèlerins culturels qui cherchent à visiter la série de sites. En conséquence, les *meishos* peuvent être situés géographiquement sur la terre, mais en réalité ils sont liés les uns aux autres dans un autre espace d'ordre poétique et ludique. Ils forment une constellation dans cet espace virtuel et acquièrent une nouvelle signification esthétique, à l'instar d'une collection de musée. Les monuments qui avaient initialement un sens *in situ* deviennent des œuvres d'art après avoir été transportés dans un musée ou une galerie. On peut dire que chaque *meisho* est un objet de collection, exposé dans le système métagéographique de lieux proposés dans une série (Uemura, 2004). Bien entendu, il ne faut pas exagérer cette métaphore du musée ; une œuvre d'art exposée dans un musée n'a pas le nom d'un lieu. Une œuvre d'art a, en soi, une composition et une qualité esthétique particulières. Néanmoins, l'effet d'une collection est si important que même une œuvre d'art très singulière peut être considérée comme faisant partie de l'ensemble. Inversement, un objet médiocre peut être considéré comme une œuvre significative dans un système de collection. La même chose est vraie dans le cas des lieux. Chaque lieu singulier se transforme et gagne un autre sens singulier dans la collection de lieux.

Ordre du lieu ludique

- 16 Se référant à l'analyse de l'expérience touristique faite par Dean MacCannell (1976), Jonathan Culler note que les lieux touristiques sont des signes d'eux-mêmes (1988, p. 153-167). Un lieu visité n'est pas

simplement un lieu réel ; il appartient à un système sémiotique de tourisme et n'a de réalité que parce qu'il est intelligible au sein du système. Un lieu vide sans vue singulière ni monument peut être désigné comme destination touristique car les lieux touristiques ne sont que des signes. Jonathan Culler fait écho à la critique de Dean MacCannell sur l'attitude naïve qui consiste à distinguer les images touristiques superficielles des expériences authentiques. Dénigrer les touristes en tant que consommateurs d'images artificielles est en soi une attitude touristique typique. Jonathan Culler insiste sur le caractère inévitable d'un système de codes touristiques, car « l'authenticité recherchée par le touriste est en quelque sorte une échappatoire au code, mais cette échappée elle-même est codée à son tour, car l'authentique doit être marqué pour être constitué en authentique⁹ » (Culler, 1988, p. 153-167). Il n'existe aucune expérience naturelle et authentique qui échappe au codage culturel.

- 17 On peut facilement établir une analogie entre le système sémiotique moderne du tourisme et celui de *meisho*. En tant que forme de tourisme, la visite de *meishos* suppose également un système sémantique. Les *meishos* constituent une série de lieux qui donnent son sens à chaque élément. Comme mentionné ci-dessus, le *meisho* n'est pas seulement un élément d'un système artificiel, il est également associé à un lieu réel. Nous pouvons généraliser ce caractère mixte à tout pèlerinage culturel dans les mondes orientaux ou occidentaux. Un voyage touristique commercial formaté a également besoin de cette relation avec une vraie terre, qui confère de l'authenticité à la visite. Si nous admettons la proposition de Jonathan Culler selon laquelle une simple dichotomie entre une vie réelle authentique et une image touristique fictive n'est pas possible, on peut néanmoins souligner le caractère spécifique de la sémiotique touristique : un lieu de pèlerinage culturel est un signe en soi mais est doté d'une croyance en son existence réelle. Ces destinations de pèlerinage culturel sont de simples signes, mais ces signes prétendent être réels. Et cette prétention est fondée sur le fait que leur importance culturelle est liée à leur situation géographique. On peut appeler cela une réalité augmentée car l'emplacement virtuel du *meisho* dans un monde de dévotion poétique ou culturelle est renforcé par le paysage réel d'un lieu et inversement.