Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN COMMUNICATION, ARTS ET SPECTACLES

Scénographies communicationnelles des installations

Regard esthétique et immersion sociale

Présentée et soutenue publiquement le 21 Juin 2019 par

Michaël Dion

Sous la direction d'Alain Mons

Membres du jury

Jacques Ibanez Bueno, Professeur, Université Savoie Mont Blanc, Rapporteur.
Marcin Sobieszczanski, MDC, HDR, Université Nice Sophia Antipolis, Rapporteur.
Anolga Rodionoff, Professeur, Université Jean Monnet Saint-Etienne, Examinateur.
Anne Volvey, Professeur, Université d'Artois, Examinateur.
Philippe Woloszyn, Chargé de recherche, CNRS, Examinateur.
Alain Mons, Professeur, Université Bordeaux-Montaigne, Directeur de thèse.

Résumé

Scénographies communicationnelles des installations : regard esthétique et immersion sociale.

Cette thèse explore l'espace communicationnel contemporain à partir de la forme installative. L'enjeu est d'envisager comment dans une société médiatisée où l'exposition est devenue la norme du visible, l'installation parvient à créer ou renégocier dans l'espace social des formes de visibilités. Ces reformulations sensibles proviennent du geste scénographique, tout à la fois processus de création et de représentation, à travers lequel peuvent être circonscrites des « scénographies communicationnelles ». L'installation artistique est l'espace archétypal servant à entreprendre cette réflexion. À partir d'un corpus d'installations artistiques contemporaines, nous analysons les processus par lesquels l'installation conduit à une expérience hétérogène de l'espace tendant favoriser l'immersion du visiteur et le renversement des cadres qui servent à intelligibiliser le réel. Ces processus font de l'installation un espace permettant d'expérimenter le sensible à l'aune d'agencements spatiaux qui en redéfinissent le partage. L'installation peut être conçue comme une forme scénographique constitutive de pratiques et de processus communicationnels tendant s'intercaler entre l'expérience esthétique et l'expérimentation sociale de l'espace. La « communication anthropologique du sensible » favorisée par des dispositifs artistiques de toutes sortes, permet justement d'illustrer comment l'installation, devenue une scène sociale, transforme tout à la fois notre perception et nos modes d'êtres communicationnels. Pour saisir et mettre en perspective ces enjeux à cheval entre les disciplines de la communication et de l'esthétique, cette réflexion prend comme point d'appui l'espace muséal. Le musée, espace scénographié et régime d'exposition matérialisé, permet d'observer comment le paradigme communicationnel intervient dans les pratiques culturelles à travers le rôle que joue l'espace, alors conçu comme une « scène ». L'installation d'abord envisagée dans le milieu typique de l'hétérotopie muséale, sera observée au fil de ses déterritorialisations dans l'espace social, mais aussi à travers des processus circulaires et réflexifs qu'elle provoque sur notre regard. Il s'agit finalement de se demander comment l'installation non plus seulement artistique peut faire lieu de support ou de modèle pour analyser l'espace communicationnel contemporain et plus loin, une hypothétique « société de l'installation ».

Mots clés : Scénographie, installation artistique, musée, immersion, communication du sensible, exposition, hétérotopie, subjectivité, corps, espace.

Abstract

Communicationals scenographys of the installations: aesthetic gaze and social immersion.

This thesis explores the contemporary communicational space on the basis of the installation form. The challenge is to consider how installation manages to create or renegotiate forms of visibilities in a media-orientated society in which exhibitions have become the norm of what is visible. These sensitive reformulations result from the scenography movement, defined as a process of creation and representation through which “communicational scenography” may be contained. The artistic installation is the archetypal space that will be used to undertake this reflection. Using a corpus of contemporary art installations, we will analyse the processes by which installation leads to a heterogeneous experience of space, which typically favours the immersion of the visitor and the reversal of frameworks which serve to make the real world intelligible. These processes make installation a space which allows for experimentation with the sensory experience in relation to spatial layouts which redefine its division. Installation may be appreciated as a form of scenography constituting of communicational processes and practices which tend to insert themselves in between the aesthetic experience and the social experiment of space. The “anthropological communication of the sensible”, promoted by all sorts of artistic devices, illustrates precisely the way in which installation, as a social stage, transforms both our perception and methods of communication. To grasp and put into perspective these issues, which criss-cross between the disciplines of communication and aesthetic, this reflection will focus upon space specifically within the museum. The museum, acting as both a set designed space and a stage of materialised exhibition, makes it possible to observe how the communicational paradigm intervenes in cultural practices through the role played by space, here defined as a “scene”. Initially considered in the typical environment of museum heterotopia, installation will be observed over the course of its derritorialisation in social space, but also through circular and reflexive processes that it may have on our perspective. In the end, it is a question of whether installation, a not only an artistic practice, can act as a medium or a template to analyse the contemporary communicational space and, further still, as a hypothetical “society of installation”.

Keywords : Scenography, art installation, museum, immersion, sensitive communication, exhibition, heterotopia, subjectivity, body, space.

Remerciements

Certes ce travail de thèse fut mené de façon très solitaire. Il n'empêche que son aboutissement ne put s'opérer sans le soutien inconditionnel de mon entourage le plus proche, ni même indépendamment de l'éclairage intellectuel issu d'autres chercheurs. À tous, un grand merci.

Je veux d'abord exprimer mes remerciements les plus directs à Clémentine, pour son soutien inconditionnel, pour sa résilience et sa patience. À tes cotés, j'ai pu garder intact le sens de la démarche qui guida cet écrit durant ces années. Une pensée à ma fille, née pendant ce travail, dont l'insouciance et la joie de vivre permanentes me rendent heureux et satisfait du travail accomplit.

Merci à mes parents, sur lesquels je peux compter depuis le départ. Votre soutien tant moral que financier a permis la mise en œuvre de cette thèse sur une aussi longue période. Je remercie particulièrement ma mère pour ses relectures avisées et ses commentaires. Une pensée affectueuse au reste de ma famille particulièrement aimante, dont le soutien matériel et affectif a grandement participé à conduire ce projet à son terme. Merci à ma sœur pour ses traductions.

Merci à mes amis, compagnons de longue date, interlocuteurs incroyables avec lesquels il devient possible de refaire le monde à chaque moment. Une pensée particulière à Claire et Paul et aux nombreuses discussions que nous eûmes sur le sujet de la thèse et sur la recherche en elle-même.

J'exprime bien entendu ma profonde gratitude à mon directeur de thèse, le professeur Alain Mons, qui m'accompagne de son ouverture d'esprit depuis le début. Je dois bien admettre c'est votre enseignement qui inspira cette thèse. Les nombreuses discussions que nous avons eues ont été essentielles à mon cheminement intellectuel. Vos recadrages répétés m'ont permis de ne pas (trop) m'égarer tout en conservant le plaisir et l'envie d'écrire.

Je remercie d'autre part toute la communauté de chercheurs et de doctorants ayant pu, de près ou de loin, faire avancer ce travail. Merci, aux membres des séminaires et aux intervenants de l'axe 4 IDEM du MICA pour leurs conseils avisés. Merci au professeur de sociologie Patrick Baudry pour les remarques et les doutes qu'il sut habilement me communiquer. Merci au professeur Anne Beyaert-Geslin pour

son implication au départ de cette recherche dans la CIFRE qui devait l'encadrer. Merci aux collègues : Emna, Antonin, Armand, Andréa, Sandra… pour leur compagnonnage.

Je remercie les membres du comité de suivi de thèse qui s'est réunit en 2018 : André Frédéric Hoyaux (professeur de géographie), Stéphanie Dauget (docteur et professeur agrégée en Art), Nicolas Boutan (docteur et professeur certifié en Art), Blaise Mercier (actuel directeur de la Fabrique POLA à Bordeaux). Cet encadrement ponctuel aura permis de soulever quelques problématiques fondamentales.

Je remercie particulièrement Blaise Mercier, autrefois responsable de la communication du CAPC – musée d'art contemporain de Bordeaux. C'est en partie par la chance qu'il me donna d'intégrer cette institution en 2013 et grâce à la liberté qu'il m'accorda dans mon travail de stage, que je me suis intéressé à la question des scénographies et à l'exposition artistique de manière générale.

Mes remerciements vont également à Janus Boudewijns du musée Dhondt-Dhaenens situé à Deurle en Belgique, qui partagea avec moi sa vision de l'exposition que l'artiste helvète Thomas Hirschhorn y réalisa en 2010, ainsi qu'une documentation conséquente.

Enfin, j'exprime ma plus sincère gratitude aux membres du jury de thèse, dont les lectures sérieuses et critiques sont le point final de ce travail.

« *C’est une folie que de s’occuper d’autre chose que de ce qu’il y a de plus inutile, de moins actuel et de moins humain.* »

Paul Valéry – Mauvaises pensées (2016, p.83).

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE 1

Espace muséal, exposition 3
Exposition généralisée 6
Installation 10
Méthode, anti-méthode, méthodologie 13
Plan 15

I] L'ESPACE COMMUNICATIONNEL MUSEAL 17

Quel programme ? 20

CHAPITRE 1 : LA FORME MUSEALE, DU PARADIGME AU LIEU 23

1.1 Histoire du musée, collection et patrimoine 28

Définition du musée 28
La forme muséale : éléments historiques 29
L'exemplaire français 31
Dilution formelle 33
Conclusion 35

1.2 Critique de la forme muséale, une problématique temporelle et spatiale 37

Suspendre le temps 37
Le musée dans la contemporanéité 39
L'espace muséal 41
Hétérotopie muséale 44
Conclusion 47

1.3 Muséalité contemporaine 48

Le musée et la pratique culturelle 48
Un régime muséal diffus 49
Le concept de muséalité 51
Muséalité contemporaine 53
Conclusion 57

CHAPITRE 2 : LA SCENOGRAPHIE 59

2.1 La scénographie, la scène : approche théorique et conceptuelle 64

Définition de la scénographie : cadrages et débordements 65
La scène pour éclairer le processus scénographique 68
Retour sur les origines antiques de la notion 71
Conclusion 74

2.2 La scénographie au musée 75

La scénographie dans le dispositif muséal 77
Le regard : « pourparler » de la scénographie 80
La scénographie pour l'exposition 83
Conclusion 87

2.3 Imaginaire scénographique 88

La virtualité des scénographies communicationnelles muséales 88
Les scénographies mêlées des images et des lieux 91
Les scénographies écraniques 94
Le site internet du musée 97
Conclusion 98

CHAPITRE 3 : VISITEURS ET EXPOSITIONS 101

3.1 Exposition de la communication.....106

L'exposition est une construction culturelle… 106
…issue des pratiques artistiques d'avant-garde.....109
L'exposition-média : une production culturelle communicationnelle 112
Critique de l'exposition-média.....113
Conclusion.....118

3.2 Ecologie spectatorielle 118

Espace public et milieu 119
Le milieu muséal.....122
La mise en abyme de la scène spectatorielle : Museum Photographs ...124
Perspectives rythmées 127
Conclusion.....132

3.3 Pratiques communicationnelles 133

Communication des corps par l'espace 134
Des pratiques communicationnelles appareillées 135
Médiation médiatique dans l'espace muséal.....136
L'art pour réfléchir aux pratiques communicationnelles des spectateurs 139
L'interactivité dans les pratiques communicationnelles 142
Un art interactif 145
Conclusion.....148

Dénouement de la partie I 150

II] METAMORPHOSES DE L'INSTALLATION DANS L'ESPACE MUSEAL 153

CHAPITRE 4 - AUTONOMIE – ANATOMIE DE L'INSTALLATION ARTISTIQUE 157

4.1 L'installation dans l'exposition : hétérotopie 162

L'installation est un espace de souveraineté artistique 162
« Silent studio » : la mise en abyme de l'exposition 165
L'atelier, ou le référent hétérotopique de l'exposition 170
Conclusion.....173

4.2 Transformation de l'espace muséal : les reconfigurations de l'installation.....175

L'installation-hétérotopie.....175
Fiction, cadre et réel 176
Fiction spatiale.....178
Renversements présents dans l'installation 180
« Too Too – Much Much » : une scénographie totalitaire.....182
Conclusion.....191

4.3 L'installation totale 193

Mise en perspective.....193
L'installation est un espace de résistance.....195
« La maison aux personnages » : omnipotence de la fiction 197
Un lieu ordinaire 199
De l'objectivation d'une installation 200
Scénographie du regard 204
L'installation au reflet du musée.....207
Conclusion.....209

CHAPITRE 5 - L'INSTALLATION PAR LE PRISME DE L'IMMERSION 213

5.1 Les sens immergés dans l'installation 218

« La liberté guidant la laine » : regard haptique 218
« Mesk-ellil » : la vaporisation des sens dans l'espace ambiant....224
Conclusion....230

5.2 L'immersion pour défaire la représentation ? 231

Problématisation....231
« Swimming Pool » : s'immerger dans la représentation....234
« Digital Abysses » : représentation interactive de l'immersion....240
Conclusion....245

5.3 Immersion et installation, hybridation et perspectives contemporaines 246

L'immersion : esthétique de l'expérience contemporaine....246
« Immersion Room » : la fabrique de l'immersion 249
Esthétique de l'urbanité : l'immersion de l'installation dans l'espace urbain 254
« 160 Lux Bdx »....256
Conclusion....263

Dénouement de la partie II 266

III] ESPACE SOCIAL, RENCONTRES SENSIBLES 269

CHAPITRE 6 - L'INSTALLATION COMME SPHERE EXPERIMENTALE D'AGENCEMENTS COMMUNICATIONNELS SENSIBLES....273

6.1 Entre participation et représentation, le happening comme scène communicationnelle 278

Contexte esthétique....278
Le happening : participation et représentation. Comment penser la communication ? 280
Happening et temporalité....282
Happening-Environnement-Installation : « Yard »....285
Témoignage empirique....288

6.2 L'installation comme laboratoire d'observation des pratiques communicationnelles sensibles 291

La participation mise en tension....291
La mise à mal des habitudes corporelles....294
De la performativité des pratiques 296
L'expressivité communicationnelle du corps....299
Conclusion....302

6.3 Aparté : le regard anthropologique et l'appel au sensible dans le discours 303

Temps forts et temps faibles....305
Interpréter et écrire 308
Conclusion....310

6.4 Quand la communication anthropologique du sensible devient l'objet de l'installation.311

« Marina Abramović : The Artist is Present » : dispositif expositionnel...312
Description du dispositif....313
La scène spatiale de la performance : installation....316
Le regard et la forme communicationnelle 319
Scoptophilie dans l'installation 325
Conclusion....330

Dénouement de la partie III 331

IV] METAPHORES ET ANAMORPHOSES DE L'ESPACE MEDIATIQUE CONTEMPORAIN....335

CHAPITRE 7 – L'ESPACE MEDIATIQUE COMMUNICATIONNEL 341

Définition des termes 344

7.1 Régime communicationnel médiatique.....345

Ce qui est médiatique 345
Une expérience médiatique du réel 346
Médias de masse et médias individuels.....348
Enonciation et exposition médiatique.....350
L'espace public médiatique.....352
Conclusion.....355

7.2 Le monde en images 356

La visualisation du monde 356
Organisation médiatique du visible 357
Images surfaces, images sans profondeur 362
De l'administration du sensible dans l'espace médiatique.....365
Conclusion.....370

7.3 Le médium et l'installation.....371

Perspectives d'images.....371
Penser au milieu.....372
Médium : espace de médiation 375
L'installation est un médium.....378
Conclusion.....380

CHAPITRE 8 - LA CONTEMPLATION DES IMAGES.....385

8.1 Scénographies communicationnelles de l'espace médiatique 390

Scénographies médiatiques dans l'installation.....390
« La Matrice » : une représentation de l'espace médiatique 392
Simulation médiatique 395
Captation des corps.....397
Conclusion.....400

8.2 Atmosphère trouée, la porosité du réel 401

« Iqaluit » à Bordeaux.....401
Un film dans l'espace.....402
Aura de la trace - fictionnalisation documentaire.....405
Iqaluit, si loin, si proche 409
Conclusion.....412

8.3 S'immerger pour contempler.....414

Images et espaces de regard 414
« Inject ».....415
Le bain des images.....419
Pensivité des images et contemplation 423
Conclusion.....425

Dénouement de la partie IV.....428

V] UNE SOCIETE DE L'INSTALLATION ?.....433

CHAPITRE 9 - PREMIERE EBAUCHE POUR UNE SOCIETE DE L'INSTALLATION 435

9.1 L'installation dans l'espace social 435

Postulats.....437
Politique de l'installation 439
L'espace urbain et les installations 442
De l'aménagement à l'emménagement.....445

Anthropo-scène *447*

9.2 Parcours hétérogène de l'installation 449

Prérequis *449*
Catégorisation *450*
Pratiques artistiques et médiations spatiales *452*

9.3 Installations consensuelles 455

Scène commerciale *455*
Scène du spectacle *459*
D'autres scènes d'installation *462*
Le spectateur à sa place *467*

9.4 Installations dissensuelles… 469

Gilets Jaunes et installations-giratoires *469*
La bibliothèque de Neneuil *473*

9.5 …et zones d'installations 478

Zone autonome temporaire : squats et free party *479*
Zone à défendre : les cabanes de Notre Dames des Landes *485*
Zone de migration, zone de refuge *492*
L'installation pour refaire espace *497*

***In fine* : peut-on faire soi-même installation ?** **499**

CONCLUSION GENERALE **503**

BIBLIOGRAPHIE **513**

GLOSSAIRE **531**

Introduction Générale

Les réflexions qui suivent, résultent d'un rapport initial à l'art contemporain somme toute rudimentaire, c'est-à-dire sans bagage ou ne reposant pas sur une culture de l'exposition. À l'origine, c'est la découverte liée aux expériences sensibles résultant de visites opportunes de certaines installations artistiques, ainsi que les affinités intellectuelles avec mon directeur de thèse autour de la thématique de l'esthétique communicationnelle, qui ont conduit à déclencher la présente réflexion.

L'expérience sensible, liée à l'impressivité du sujet sur lui-même, est ici envisagée comme un tremplin à l'élaboration du cadre de recherche. Cependant, ce travail n'est ni philosophique, ni anthropologique. Il est de même assez peu représentatif des sciences de l'information et de la communication ou de l'esthétique. Il évolue plutôt à la croisée de ces disciplines, en essayant de concilier l'abstraction théorique et la vie des sensations. Ce sont à priori deux choses différentes, deux régimes qui, dans la culture occidentale, sont agencés depuis leur séparation. D'où l'idée de chercher à articuler ces versants. Ce qui implique, au-delà de toute certitude, d'ajuster continuellement les méthodes, d'articuler et d'agencer les disciplines, de chercher des passages et des cheminements entre les choses. Cela convoque aussi nécessairement une certaine indiscipline tout aussi intéressante que dangereuse. C'est pourquoi, comme un parcours désirant sonder l'intermédiaire, ce travail évolue au prix de beaucoup de tâtonnements et de digressions. Par avance, que le lecteur soit gré de ces hésitations et de ces flottements. Mais quelle perte de valeur ce serait de ne pas faire vivre l'errance inhérente à toute recherche fondamentale !

C'est à l'issue de deux périodes de stages, menées au sein du musée et centre d'art contemporain de Bordeaux (CAPC) en 2013, que ces réflexions sur l'installation furent inspirées. Durant une demi année de travail, je pus librement déambuler dans les espaces d'exposition comme bon me semblait, espaces ouverts ou fermés, observer le montage et le démontage des expositions, visiter les réserves, ateliers, bref : vivre la machinerie muséale de l'intérieur. Le point décisif de ces cheminements fut sans conteste la relation sensible nouée avec l'espace de représentation. En effet, c'est en observant le lieu changer au gré des expositions, en constatant des reformulations des espaces d'exposition sous l'effet des

scénographies que, progressivement, l'installation est apparue comme une forme d'art cristallisant mon intérêt. Ce qui se distinguait alors à travers elle, était le processus scénographique, soit la fabrication de la scène d'exposition par le geste artistique. Par là, il s'est agi de se représenter l'installation non plus comme une œuvre finie, mais aussi depuis le moment de son assemblage par l'artiste en collaboration avec l'institution. Ma formation initiale en géographie y trouvait une résonnance. Aussi, l'expérience muséale est le point d'entrée par lequel purent être entraperçues la prééminence des logiques scénographiques de l'installation. Cette expérience, menée depuis les rouages de la représentation muséale, constitua donc une rupture, faisant basculer le regard. Elle rendit saillant ce qui ne l'était pas, dans le sens je pus dès lors distinguer l'orchestration nécessaire au spectacle de l'exposition.

La spécificité formelle du genre de l'installation, par rapport aux expressions artistiques contemporaines, tient sans doute au fait que l'art contemporain est de manière général tributaire de la médiation culturelle. En effet, bien souvent, sans la médiation de l'institution qui expose l'œuvre, l'œuvre d'art contemporain reste hermétique au spectateur ; lequel est incapable, s'il n'a pas les clés, la culture et le savoir, de saisir la volonté expérimentale de l'artiste, d'avoir accès aux concepts qui sous-tendent la forme donnée. Ceci n'est pas vrai de toutes les esthétiques, mais c'est le cas général. Ainsi, les œuvres d'art contemporain, dans le rapport au public, existent indubitablement sous la dépendance des dispositifs de médiation. Or, d'une certaine manière, l'installation artistique parvient à se soustraire à cette relation, voire donne l'impression de supplanter – sans effacer – le soutien de la médiation.

Le postulat, inspiré par les expériences sensibles issues d'installations artistiques, est que la forme générale de l'installation repose sur la mise en œuvre de modalités d'atteinte aux sens et aux émotions qui lui sont spécifiques. Celles-ci engagent le corps du spectateur dans des situations esthétiques inédites, au cours desquelles il devient un élément de la composition ; d'où l'idée que l'installation puisse s'affranchir pour partie de la béquille offerte par la médiation culturelle. Disons, à ce stade introductif, qu'il y a une certaine efficience relationnelle intrinsèque au genre de l'installation. En effet, en articulant une inconsistance diffuse liée au fait que l'œuvre « habite » l'espace, avec une prégnance au sens où l'œuvre se définit directement à travers la situation spatio-temporelle vécue, l'installation embarque le spectateur via des configurations spatiales qui l'incluent et affectent, par

là même, sa présence. En ce sens, sa pratique s'architecture à l'intérieur de l'art et non plus depuis le plan extérieur que configure l'exposition. En cela, les installations rapprochent l'expérience esthétique de l'expérience des lieux – sans doute paraissent-elles plus présentes ou réelles pour ça, alors que paradoxalement, elles permettent justement de sentir tout ce qui n'est pas réel. Elles auraient en ce sens autant à voir avec l'espace géographique, c'est à dire avec l'espace des sociétés ou l'espace social, qu'avec l'espace esthétique donc avec « l'espace plastique » (Guerin, 2008). Il apparait par ailleurs que ces deux conceptions de l'espace, ne cessent de se confondre dans le régime de la contemporanéité. Elles se superposent, s'entrelacent continuellement dans l'expérience quotidienne des lieux, laquelle est aujourd'hui de surcroit largement modulée sous l'effet des médiations médiatiques. S'observe ainsi un processus diffus d'esthétisation de l'espace social (Mons, 2006), mais également, une inclinaison des artistes installateurs à créer des expériences sociales à travers leurs installations, à faire d'elles des supports relationnels (Bourriaud, 1998) concourant à introduire la communication comme enjeu esthétique. C'est pourquoi l'installation est un espace de recherche tout aussi intéressant que complexe, non seulement en raison de la subjectivité artistique qui s'y loge, mais aussi parce qu'elle permet d'éclairer les modalités relationnelles contemporaines par lesquelles nous affectons l'espace et inversement. Par là, la problématique générale traversant ce travail est la suivante : comment l'installation peut-elle servir de fondation à une réflexion sur « l'espace communicationnel contemporain » ?

Espace muséal, exposition

Pour bâtir cette réflexion, il parait légitime de partir de l'environnement par lequel furent, de mon point de vue, découvertes les installations : le musée. Pour autant, il s'agit bien d'avoir en tête que l'environnement d'exposition naturel de l'œuvre n'est pas le musée mais la galerie d'art. Celle-ci représente l'artiste ; elle fonctionne comme extension du marché de l'art. Par là, son espace d'exposition, bien qu'ouvert au public, est une vitrine. À l'inverse, au musée, l'œuvre d'art exposée devient un objet social – il est par ailleurs bien connu qu'exposer au musée ne paie pas. Cela vient du fait que le musée, toute institution qu'il est, ne représente pas l'artiste mais le public. Dès lors, le choix du musée, en plus de faire sens au regard de la manière dont furent circonscrites les thématiques de recherche, s'impose de

lui-même si l'on considère qu'il est un appareil social à travers lequel la société se reproduit, tandis que la galerie ne tend, elle, à ne reproduire qu'une organisation commerciale très limitée, dont la majeure partie de la population est exclue. Cette différence sommairement soulignée, justifie, semble-t-il, le recours à l'espace d'exposition muséale comme scène sociale, ou espace communicationnel métaphorisant des processus sociaux inhérents à la pratique des espaces publics.

D'abord faudrait-il observer que le musée est un espace où se jouent des formes d'expérimentations communicationnelles. Celles-ci renvoient à ce qu'expérimentent séparément d'un coté les spectateurs et de l'autre l'institution – laquelle s'incarne symboliquement dans la figure du commissaire d'exposition. On peut en effet postuler qu'un espace d'exposition porte une adresse, au sens où l'exposition, quoi que l'on en dise, s'adresse à un public et tente d'être comprise sinon appropriée par lui. Tandis que cet espace devient lui-même l'objet d'une adresse qui émane des regards et des pratiques contextualisées des spectateurs, de ce qu'ils attendent, de ce qu'ils font de l'exposition. Dans cette articulation, l'exposition apparait comme une production médiatique (Veron, 1983. Davallon, 2003) développant un design communicationnel qui s'exprime à travers l'ensemble des ressources de médiation qui sont mises en œuvre, mais également à travers la manière dont l'espace est mis en scène. En effet, toute exposition, de surcroit d'art contemporain, mobilise la scénographie pour assoir un énoncé, un propos sur l'art exposé. Dans cette optique, la scénographie un instrument dont l'institution se sert pour se produire elle-même sur la scène de l'art. Le constat général est qu'aujourd'hui, à l'heure du développement global des musée d'art contemporain en « *machine à rêves branchée sur les cultures de son temps*» (CAPC, 2013), la scénographie est devenue le terrain d'expression de l'exposition muséale, le moyen par lequel elle procède au design de l'exposition, mariant esthétique et usage de l'espace en une forme idéalement autosuffisante.

Il apparait en conséquence que les *scénographies communicationnelles* donnent une lecture de la communication qui ne se limite pas à la dimension du processus, mais s'ouvre également à l'idée que la communication peut s'incarner plastiquement dans l'espace. Le concept est en soi problématique et se présente comme ce autour de quoi gravite ce travail. Gravite seulement, car, dans la notion intervient un rapport à la subjectivité absolument essentiel, qui empêche toute détermination communicationnelle qui soit trop sûre d'elle – et qui conduirait à limiter

nos investigations. Ainsi, à travers la scénographie de l'espace, transitent potentiellement des impressions et des émotions qui participent d'un énoncé qui dépasse le cadre médiatique, et qui peut-être aussi dépasse la communication. Dès lors, il est important de se figurer que, bien qu'elle puisse intégrer différentes normes et usages stéréotypés en fonction des modalités expositionnelles et des milieux, la scénographie est en tout cas affaire d'interprétation et non de décodage. Ce qui signifie que les scénographies communicationnelles mettent au premier plan la question de la plasticité de l'espace et font entrevoir l'indétermination des formes communicationnelles qui peuvent être circonscrites. Cela est d'autant plus vrai pour les installations artistiques, dont le statut diffère constitutionnellement de l'exposition – ce qui n'empêche pas d'y distinguer des scénographies communicationnelles, mais qui à ce compte là ne supportent pas les mêmes enjeux.

Enfin, la spécificité de l'espace d'exposition muséal, réside dans son adresse directe à la conscience du spectateur. Autrement dit, le musée est vecteur de conduites, d'attitudes, de normes, etc. qui nous placent dans la situation culturelle d'expérimenter consciemment le régime d'exposition pour lequel se trouve mobilisé l'espace. Plus qu'une spécificité, c'est le caractère exceptionnel de cet agencement qu'il faudrait souligner. Car, dans un monde contemporain où tout devient enjeu de visibilité, l'exposition est subséquemment partout. Ce qui signifie que l'espace d'exposition muséal est probablement la seule situation spatiale où s'expriment ostensiblement les potentialités plastiques de l'espace en tant que médium producteur de « *régimes de visibilité* » (Lévy & Lussault, 2003, p.997). Car, à l'heure des biennales d'art contemporain, des expositions conçues à l'échelle de villes ou de régions entières, ou plus globalement dans le régime d'immédiateté visuelle du Web, l'exposition artistique ne permet plus de circonscrire l'espace d'exposition – ce qui n'empêche pas de concevoir l'art comme un moyen pour penser et articuler le régime d'exposition dans lequel évoluent les sociétés contemporaines. Nous postulons qu'en transformant l'espace en une scène où les logiques d'exposition existent ostensiblement, la pratique de l'exposition muséale tend à démontrer que tout espace d'exposition, non seulement « officiel » comme au musée, est co-dépendant d'un geste de fabrication de l'expérience communicationnelle. Encore reste-t-il à définir ce qu'est dans cette perspective l'espace d'exposition.

Exposition généralisée

La thèse qui sera défendue maintenant dans cette introduction est celle de l'exposition généralisée. Mais pour en expliquer auparavant les raisons initiales, il s'agirait de faire, avec le philosophe Boris Groys, une constatation simple : « *de nos jours, la production d'images concerne d'avantage d'individus que la contemplation d'images* » (Groys, 2015, p.13). Autrement dit, il y aurait aujourd'hui plus d'artistes que de spectateurs, tandis que ces catégories n'ont jamais été si confondues qu'à notre époque. Ce qui semble de prime abord contestable, puisque jamais les musées du monde entier n'ont été si nombreux et n'ont accueilli autant de visiteurs. Par contre, il est certain que notre rapport au monde est à ce jour fondamentalement modulé par les dispositifs techniques via lesquels, nous créons sans arrêt des images. Alors, la situation décrite par le philosophe doit s'envisager au regard de la fonction politique de l'art aujourd'hui et plus largement, au regard du rôle que jouent les images dans une société contemporaine massivement appareillée aux écrans. De même, cette situation invite à faire le diagnostic du regard contemporain : sommes-nous seulement encore capables de contemplation et sous quelle forme ?

Il faudrait d'abord remarquer que, si dans la perspective esthétique d'Emmanuel Kant et de la philosophie romantique du XVIIIe et du XIXe siècle, l'art pouvait servir de matériau à l'éducation du goût, ou de support à l'élaboration d'un jugement esthétique, c'est parce qu'il était considéré comme le moyen d'élever le sujet de la contemplation tout en dépassant l'objet. La contemplation était dans cette entente désintéressée, elle devait permettre d'élever l'esprit. Elle se détachait donc de toute attitude pratique. Il n'y avait alors pas de véritable œuvre autre que la nature ou celle créée par un pur génie surhumain. Cette perspective transcendantale ne tient plus quand, vers la fin du XIXe siècle, à l'issue de mutations sociotechniques et politiques en Europe, le sujet émancipé de tout idéalisme et réfutant toutes les formes d'absolu – doctrine nihiliste –, est amené à s'extérioriser, au sens d'une construction éthique et individuelle s'intégrant progressivement dans un contexte politique où l'esthétique acquiert une fonction sociale et devient participante du processus d'individuation. Cette extériorisation prend la forme d'une attitude esthétique élargie, qui s'inspire de l'art pour parvenir à l'autodéfinition du sujet moderne. Cette attitude ne comprend donc plus le dépassement de l'œuvre, visant à atteindre une forme d'expérience transcendantale, dans le sens explicite où l'œuvre devient le sujet : gouts, différences, styles notamment vestimentaires, composent le

sujet comme unité esthétique et poétique. L'art est alors moins un moyen qu'une fin en soi, car il sert la revendication du sujet moderne à exister dans l'espace social.

La transition annonçant le passage de l'intériorité du sujet à l'état d'objet social peut être décelée dans le diagnostic de Friedrich Nietzsche : « *Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué !* » (2011, p.120, §125). En effet, si l'on suit Boris Groys, on peut admettre que les règles éthiques de la tradition chrétienne visaient surtout à organiser un travail esthétique, un « *design de l'âme* » (2015, p.24) produit « sous le regard » de Dieu. Conséquemment, ce que Nietzsche annonce, c'est le passage d'une introversion à une extroversion créatrice de tourments. Car avec la disparition de l'unique observateur de l'âme, son chantier se déplace, conduisant à la révélation des sujets sur la scène sociale et par là même, à l'auto-évaluation esthétique des sujets entre eux. Cette perspective est corrélée par Boris Groys à l'apparition du design moderne à la même époque qui, s'émancipant des arts appliqués, déporte son champ d'action « *du monde des choses à celui du monde des hommes eux-mêmes – assimilés à des choses parmi d'autres* », avec l'idée que « *c'est le design du sujet lui-même qui demeure sa forme ultime* » (Ibid, p.23). Dans cette perspective, l'éthique devient l'objet d'un design ; elle se perçoit comme forme esthétique et sensible dont il est légitime de concevoir l'apparition aux yeux du public. C'est pourquoi l'apparence des êtres et des choses acquiert, à l'issue de ces transformations, une fonction politique qui déborde la seule coïncidence phénoménologique de l'être et de l'apparaitre dont parle Hannah Arendt (Arendt, 2013, p.37). Cette fonction est politique car elle renvoie à une réalité partagée par tous, du moins à la portée de tous. À partir de là, se dessine un espace social officiant comme contexte d'apparition : un espace d'exposition dans lequel tout peut potentiellement servir de support ou de matériau à la subjectivation esthétique des individus. Ainsi, le design de l'apparence du corps ou de son environnement, est un travail esthétique attestant de la croyance de tout un chacun en un monde où le design devient progressivement total. D'où l'idée que, dans ce monde, « *le design de soi est devenu une profession de foi* » (Groys, 2015, p.36) – ce qui, au regard de la fonction sociale et politique de l'esthétique aujourd'hui, n'a jamais cessé de se démontrer.

C'est le développement exponentiel des médias visuels, tout au long du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui, qui contribue à façonner et à assoir ce processus au long cours, en rendant explicite la fonction politique de l'art. Car, avec les médias visuels,

les individus se trouvent mis en rapport avec la fonction sociale de leur image. Ainsi, chacun se trouve confronté au fait qu'il existe via les médias une scène publique où progressivement l'image, l'apparence, l'aspect extérieur des corps et ce qui en est dit, exposent le monde dans ses articulations sociales. Plus tard, avec les télétechnologies écraniques, les individus participent directement d'un monde rempli d'images en en devenant simultanément les producteurs, les opérateurs et les consommateurs.

Le monde mis en image dans l'espace médiatique est donc avant tout un monde de corps régis par un contexte politique qui est celui de l'exposition. Cela se traduit aujourd'hui en termes biopolitiques, dans la mesure où l'art s'est dilué dans l'ensemble de l'espace social et en premier lieu dans les individus eux-mêmes. En effet, nous usons tous aujourd'hui de stratégies existentielles équivalentes et similaires à celles que met en œuvre l'artiste, lorsqu'il engage sa liberté souveraine sur la scène de l'exposition. C'est-à-dire que nous sommes détenteurs d'une légitimité et d'une responsabilité quant aux choix que nous opérons envers ce à travers quoi nous nous présentons aux autres. Par là, nous évoluons aujourd'hui dans un régime de création esthétique de nous-mêmes, un *auto-design* (Groys, 2015) qui ne concerne pas seulement le corps mais aussi notre « âme ». C'est en cela que l'on peut parler de *biopolitique* au sens défini par Michel Foucault, puisque, dans la société néo-capitaliste contemporaine, nous sommes fondamentalement incités à (re)prendre le contrôle de nos vies, pour finalement être l'auteur de son propre contrôle. C'est pourquoi, on peut mettre en avant l'idée d'un corps comme espace intermédiaire où s'expérimente simultanément la subordination et la liberté du sujet face à son image. Ces formes d'ouverture et de fermeture étant construites socialement, à l'échelle d'une société.

Les stratégies existentielles artistiques évoquées plus haut, découlent directement de l'appareillage des existences contemporaines aux médias visuels qui, par l'intermédiaire d'interfaces personnalisées, exacerbent une certaine mise en scène de la différence. Cela signifie que nous endossons tous aujourd'hui la responsabilité de notre image publique, et que l'exposition médiatique est partie prenante de ce processus. Ainsi, à l'époque des réseaux sociaux, l'autoproduction de soi est rentrée dans nos habitudes communicationnelles. Cela est devenu à ce point banal, qu'il semble qu'aujourd'hui nous nous comportions nous-mêmes comme des œuvres d'art, du moins nous nous produisons comme telles à travers différentes

logiques d'auto-documentation alimentées par de la production d'images et de discours, des mises en scène, et cetera. Jamais nous n'avons autant produit d'images qu'à notre époque – ce qui est un paradoxe étant donné la difficulté à pouvoir se rendre maitre de son regard dans un monde où les flux médiatiques recouvrent et innervent totalement notre perception. De plus, nous sommes aujourd'hui sommés de mettre en œuvre des stratégies de narrations publiques, de positionnements réticulaires, obligés de mobiliser différents supports médiatiques pour exister à l'état de projet permanent. La compétition et la carrière sur le marché du travail exacerbent de nos jours ces formes de simulations individuelles et de storytelling. L'enjeu avec l'autoproduction de soi porte en tout cas sur l'ambivalence du jeu entre simulation et dissimulation, illusion et désillusionnement, bref concerne tout ce qui relève de la dichotomie entre l'apparence et le corps biologique, de l'agencement du caché et du montré dans un espace médiatique contraignant chacun à se dévoiler. Ces thématiques généralistes tendent à mettre en tension l'époque du doute latent qui semble caractériser notre temps, cela étant dit non dans le sens d'une critique, mais dans le but d'interroger une certaine production de la sincérité consécutive des mécanismes de notre « devenir image » actuel.

Ainsi la société contemporaine est constituée d'individus responsables de leurs images, du moins pleinement impliqués dans la manière dont ils apparaissent dans l'espace social – lequel est aujourd'hui tout autant caractérisé matériellement que virtuellement. L'auto-design manifeste ainsi l'intérêt vital que les individus portent sur eux-mêmes, sur leurs apparences, dans la mesure où c'est à travers les images qu'ils participent au réel – au sens d'une pratique –, communiquent, s'inscrivent dans la fiction consensuelle et partagée du réel à l'état d'image. Ce qu'il est alors primordial de considérer dans cette perspective, est que la fonction sociale et politique de l'art s'expose dans les termes d'un régime totalisant. Ainsi, c'est la totalité de l'espace social qui se voit transformé en un « *espace d'exposition* (…) *où les individus apparaissent à la fois comme artistes et œuvres d'arts autoproduites* » (Groys, 2015, p.36). Dès lors, toute forme de repositionnement individuel ou collectif tendant à s'émanciper de ce modèle, doit se contraindre à envisager les rapports d'exposition qui cadrent aujourd'hui nos modalités relationnelles quelles qu'elles soient. Dans cette perspective, il s'agit bien d'entendre que l'exposition n'admet pas de position qui soit extérieure à la réalité qu'elle assemble. De même que, le design devenu total, touchant aux choses matérielles et immatérielles, « *n'admet plus de positon contemplative qui lui serait extérieure* » (Ibid, p.35-36). Car, à l'ère du

partage du sensible médiatisé par les outils télé-communicationnels, tout ce qui n'entre pas dans un rapport d'exposition se voit dénié son droit le plus simple à exister (Han, 2017). Ce qui est donc ici décrit, est un contexte politique correspondant à l'exposition généralisée, contexte amplifié par des modalités communicationnelles issues du processus de superposition de l'espace médiatique sur la réalité sensible dans laquelle se trouve nativement immergé le corps.

En conséquence, il semble judicieux d'analyser l'espace communicationnel contemporain non seulement dans les termes des relations communicationnelles des individus entre eux, mais également au regard d'une construction politique tendant à façonner ces relations en termes de rapport d'exposition. Notre propos soutien que le paradigme communicationnel n'est plus suffisamment opérant pour comprendre les mécanismes qui règlent ou dérèglent le regard contemporain, ou même nos manières d'habiter et d'agencer l'espace à l'échelle de la société toute entière. En ce sens, toute réflexion sur nos pratiques communicationnelles devrait avoir tendance à s'emparer du fait que les espaces dans lesquels se produisent ces pratiques, sont aujourd'hui totalement mobilisés par des mécanismes d'usage du sensible en sa forme exposé. Il s'agirait ainsi de revenir à la *société du spectacle* déjà décrite par Guy Debord en 1967, pour se rendre compte que l'administration du sensible dans l'espace communicationnel contemporain, se confond désormais avec l'administration dont est l'objet l'espace d'exposition. C'est pourquoi nous parlons d'espace communicationnel ; cela vise à considérer que les processus communicationnels contemporains vivent sous le regard d'un régime d'exposition – à définir.

Installation

Mais il ne faudrait pas oublier que les problématiques liées à l'exposition sont inhérentes à la sphère artistique et mieux, qu'elles en proviennent directement. D'ailleurs, dès le début du XXe siècle, les avant-gardes s'étaient appropriées ces questions ; tandis que dans l'autocritique permanente que mènent les pratiques artistiques contemporaines, se joue une réflexion de fond quant au rôle joué par l'espace l'exposition dans la manière dont s'expérimente aujourd'hui l'art. L'art contemporain est en tout cas le terrain où se profile continuellement une forme de

décalage inactuel, ici investi depuis le processus de mise en abyme de l'exposition par l'installation.

De manière assez large, on peut estimer que comme agencement et dispositif, l'installation artistique se comporte singulièrement par rapport au cadrage que produit l'exposition sur l'œuvre. Dans le sens où la scénographie d'installation tend, d'une manière où d'une autre, à investir l'espace qui encadre la présentation de l'œuvre et par là même, à mettre en tension l'exposition en tant que geste d'administration de l'espace au service de la pratique esthétique du spectateur. Nous faisons ici l'hypothèse, que nous tenterons d'argumenter à postériori, selon laquelle l'installation artistique est une *hétérotopie* (Foucault, 1994) au sens défini par Michel Foucault. C'est-à-dire qu'elle situe un contre-espace relativement autonome en tant qu'il est le fait de l'artiste, qui oppose une différence interférant avec la manière dont l'espace d'exposition mobilise les corps et les regards des spectateurs. Par là, l'installation redistribue les pratiques spectatorielles selon des logiques à priori déréglées, c'est-à-dire non systématiquement guidées par l'intérêt général. Donc, toute une partition de l'espace s'opère entre un geste de création artistique libre et souverain et d'un coté ce qui, en raison de l'articulation scénographique, peut également être considéré comme une forme de création, mais dans ce cas élaborée dans un exercice de représentation sociale du public.

En outre, les installations artistiques peuvent s'envisager comme des médiums qui expriment d'une multitude de manières les mondes contemporains. Toute la recherche s'échafaude en conséquence autour de l'idée qu'elles peuvent nous aider à effleurer la complexité du réel, notamment à travers les expériences sensibles qu'elles conditionnent. La perception devient ainsi un motif à travers lequel la pensée peut se construire. De la même manière, les installations artistiques peuvent faire lieu de support pour interroger nos pratiques sensibles, pour réfléchir à l'état dans lequel se trouve le regard à l'époque d'une esthétisation intégrale de la vie. Dans cette perspective, elles peuvent permettre de montrer comment la vie contemplative s'arrange d'un environnement médiatique omniprésent, ou du fait que nous devions tous aujourd'hui mettre activement en œuvre notre auto-design – lequel déplace l'enjeu de la contemplation du coté d'un auto-positionnement esthétique. Cette perspective critique est rendue possible en raison de la dimension spatiale de l'installation qui instaure un contexte de réverbération social, faisant apparaitre une scène où circulent et s'entrelacent les corps et les images, des

spectateurs et des œuvres indistinctement. En outre, dans la mesure où l'installation métaphorise une forme de relation aux choses reposant sur la circularité des « regards déambulants », elle est une construction rendant tangible la dimension fondamentalement active de la contemplation. En résumé, il y a tout intérêt à considérer les dispositifs spatiaux de certaines installations, comme des espaces d'expérimentations sensibles métaphorisant des formes de relations au monde spécifiquement contemporaines. D'où l'idée que ces dernières puissent être considérées comme des laboratoires, à travers lesquels circonscrire et observer des modalités expérientielles inhérentes à l'espace communicationnel contemporain.

Alors, à envisager l'installation artistique comme un médium scénographique donnant à sentir l'espace communicationnel contemporain, il parait décisif de concevoir que le format de l'installation se déterritorialise et se métamorphose dans l'espace social. Ce cheminement revient à poser l'hypothèse d'une « société de l'installation », dont l'installation artistique serait la matrice originale et originelle. Les scénographies communicationnelles peuvent permettre de penser cette contagion d'un espace de représentation à l'autre. Hypothétiquement, dans le vaste processus d'esthétisation dont l'espace social est aujourd'hui l'objet, l'installation permettrait d'articuler l'auto-design avec l'espace comme surface et extériorité, mais également de manière plus subtile, comme profondeur et intériorité. Si aujourd'hui tout le monde est condamné à élaborer son propre design – les individus comme les institutions –, on peut estimer que celui-ci ne touche pas seulement aux apparences corporelles, mais se porte sur notre environnement et en réfère directement à la manière dont les espaces nous représentent. Une telle perspective demande d'imaginer que l'installation puisse ne plus seulement renvoyer à une œuvre d'art, mais tende à désigner une pratique d'espace alliant scénographie sociale et écriture de soi. Dans cette entente élargie, les installations sont les symptômes vifs d'un régime d'exposition généralisé à l'ensemble de l'espace social, à travers lequel chacun s'autoproduit comme artiste. Comme l'installation artistique tendant à s'émanciper de l'administration produite par l'exposition à travers sa scénographie, les « *sculptures sociales* » (Beuys, cité dans Szeemann et Hergott, 1994) mises en œuvre dans la société sous la forme d'installation, mettent en tension l'administration de l'espace social. La ville est le terrain par excellence pour aborder ces phénomènes.

Méthode, anti-méthode, méthodologie

Toute la démonstration vers laquelle tendra ce travail de recherche consiste à partir du visiteur d'exposition. En référence à une certaine pratique anthropographique, il s'agira d'adopter une posture consistant à se mettre à sa place, en décortiquant les dispositifs que créent les artistes d'installations. D'autre part, à partir de mes propres ressentis et impressions, il s'agira également de montrer comment les installations engendrent des formes de recomposition de la sensibilité et de la perception. Les installations artistiques sont le terrain sensible et expressif par lequel « monter » la présente réflexion – à l'image d'un geste scénographique d'exposition ou d'installation.

Quant à la méthode mobilisée, il faut bien admettre que l'on touche là aux aspects les plus indisciplinés de la démarche. Bien entendu, les œuvres mobilisées le sont pour leurs potentialités de démonstration et d'articulation avec le propos. Mais il apparait également que la sélection présentée, procède moins d'un travail typologique que de découvertes et d'affinités liées avec la création contemporaine. Absence de typologie d'installation : ce n'est pas faute d'avoir tenté d'organiser les installations recueillies. En effet, plusieurs typologies furent construites, procédant à des regroupements peu fructueux. Cette problématique semble de fait inhérente au genre de l'installation qui procède, quoi qu'on en dise, à la confusion des médiums, des messages, des modalités scénographiques, bref qui tend toujours à renvoyer à des formes très hétérogènes comme autant de pratiques artistiques. Ce problème, auquel nous fûmes confrontés, provient directement de la conception élargie de l'installation qui est donnée dans ce travail. En d'autres termes, il n'y avait pour nous à postériori de diverses tentatives, aucun intérêt à produire une typologie d'installation. Car, ce n'est ni à partir de ce classement, ni à l'issue, que fut élaborée notre réflexion. Cette posture, sans doute laxiste au regard de la rigueur dont se prévalent toutes les sciences, recèle d'un avantage certain : elle place la sensibilité du chercheur au cœur du dispositif de recherche, et ramène la question des enjeux de la recherche à celle de l'expérience anthropologique des mondes contemporains.

Par ailleurs, à cette indiscipline affectant la constitution et la mobilisation du corpus d'œuvres, s'ajoute une seconde aporie qui provient de la manière dont s'articulent la donnée empirique et l'analyse théorique. Il s'avère en effet que certaines installations mobilisées dans ce travail n'ont pas été expérimentées

physiquement, au sens d'une pratique à partir de laquelle tirer un matériau de recherche, pour construire le propos. Cela est en effet le cas de certaines œuvres choisies, se trouvant par exemple à l'étranger. L'analyse s'appuie à ce moment là sur la documentation de l'œuvre. Ce qui peut prendre différentes formes allant de l'auto-documentation que l'artiste produit sur son œuvre, à la documentation conçue en collaboration avec l'institution exposante, à la documentation générée par les spectateurs et commentateurs… Ces ressources viennent pallier au déficit de donnée empirique qui afflige dans certain cas la légitimité des œuvres à se voir analysées. De manière générale, ce travail fait l'impasse sur les méthodes d'enquête que l'on serait en droit d'attendre : interview, entretien, analyse d'image... La préférence alla à l'observation, plus souple, spontanée, moins difficile à traiter. Il y avait en outre l'envie de produire une réflexion essentiellement théorique. D'abord par préférence personnelle. Ensuite pour aller à contre-courant d'une certaine tendance des sciences humaines, tout à fait légitime par ailleurs, à rechercher dans la donnée empirique une forme de vérité qui échapperait de prime abord au domaine de la théorie. La pratique du terrain en anthropologie en est l'archétype. Cela ne signifie pas que l'expérience sensible et subjective du chercheur-visiteur en immersion sur le terrain de l'installation ne soit pas précieuse et nécessaire pour agencer le raisonnement théorique, bien au contraire. L'oublier, c'est rapidement se retrouver totalement imperméable à la réalité inhérente aux milieux et propre à certains non-objets tels que les ambiances par exemple. Plus généralement, valoriser la théorie sur la donnée s'est aussi s'inscrire en faux contre une tendance de l'industrie informationnelle. En effet, à l'heure du Big Data et de l'idéologie selon laquelle la donnée empirique peut désormais, avec le soutien d'une puissance de calcul phénoménale, nous faire accéder à la vérité en se passant littéralement de toute forme de théorie, il parait d'autant plus précieux de valoriser le travail théorique dans son espace de liberté légitime : la recherche fondamentale en sciences humaines.

Face à ces modalités alambiquées, on pourrait résumer la méthode de recherche à celle d'un parcours spéculatif mené selon une pratique de la réverbération. Réverbération d'un espace à l'autre, d'un objet vers l'autre et finalement d'une discipline à l'autre : c'est sous la forme d'un vagabondage qu'elle se formule. À travers cette méthode, il y a l'idée de s'adapter à un objet d'étude – à savoir les scénographies communicationnelles et les pratiques communicationnelles sensibles – plutôt que de l'adapter à notre pensée. Elle vise donc à pratiquer

l'ouverture, à essayer d'organiser le trouble potentiel inhérent à tout vagabondage. La réverbération permet en ce sens d'aborder un objet complexe en évitant de lui faire subir un « recadrage disciplinaire », ce qui aurait pour conséquence de mettre de coté tout ce qui ne semble à priori pas suffisamment significatif. Le fait est que les choses se présentent toujours de manière imbriquée. Il faut essayer de ne pas les traiter séparément, de ne pas mettre en péril cette réalité complexe par un détricotage qui conduirait à s'en éloigner. Donc, l'articulation entre le matériel sensible issu des installations et le propos théorique, s'organise à travers un compagnonnage spéculatif, qui prend ici la forme d'une écriture associative usant de la réverbération comme une méthode d'entrelacement des choses. Il y a derrière cette façon de procéder, le désir d'introduire de la subjectivité et de maintenir sa prégnance dans l'analyse, étant donné que l'on doit, en toute circonstance, se résoudre à ne faire qu'effleurer le réel : celui-ci échappe toujours partiellement à la pensée. Et c'est cet impensé qu'il s'agit de ne pas déconsidérer, en favorisant une méthode inspirée de la découverte – qui est le propre de ce qu'expérimente le visiteur d'exposition.

Plan

Il est à priori très délicat de traiter à brûle-pourpoint de la question de l'installation dans le contexte précédemment défini d'exposition généralisée. Car ces réflexions n'ont été envisagées qu'à l'issue d'un cheminement réflexif mené durant cette écriture. C'est pourquoi, ce travail respecte une forme de progression, conduisant à déverrouiller dans un premier temps l'environnement dans lequel se présentent d'ordinaire les installations artistiques. Il s'est donc agi de faire le point sur le musée : l'environnement dans lequel s'est construit à l'origine – mais c'est le cas général de la population – mon rapport à l'art contemporain. En outre, comme nous l'avons évoqué, le musée est le lieu de référence pour porter attention aux articulations qui lient exposition et communication. Comme nous l'avons dit, il est le seul lieu, à l'intérieur d'un modèle de société, où l'exposition est ostensiblement et inlassablement développée comme fabrication scénographique d'espace ; savoir-faire qui découle d'une histoire qu'il est légitime d'étudier.

Ensuite, il s'agira de traiter des expériences scénographiques intrinsèques à certaines installations artistiques. Ces dernières sont d'abord approchées au titre

d’espaces hétérotopiques. L’installation est un mode d’expression artistique vecteur de distinction et de différence quant à la mobilisation qui est faite de l’espace plastique, dans le contexte d’exposition muséal. Secondement, elles sont abordées au titre de sphères immersives affectant l’expérience esthétique de différentes manières : enveloppement des sens, vertige, et cetera. Troisièmement, nous les analysons au titre d’espaces permettant d’observer des agencements communicationnels totalement inédits, mais fondamentalement révélateurs des manières dont nous communiquons dans l’espace social. Par la suite, c’est dans la perspective de l’espace médiatique qu’elles seront distinguées, pour cela envisagées au titre de médiums producteurs de médiations affectant les logiques communicationnelles spécifiquement médiatiques par lesquelles nous faisons l’expérience du monde de nos jours.

Dans ces développements successifs, l’installation artistique est le support d’une investigation globale menée sur l’espace communicationnel contemporain. Cependant, après s’être servis uniquement d’installations inscrites dans la sphère artistique, nous ferons basculer la perspective du coté de la critique, en essayant de poser les contours d’une « société de l’installation ». Ce qui impliquera de délaisser l’œuvre d’art au bénéfice de formes installatives hétérogènes. Cela permettra de rendre compte de l’efficience du concept de scénographie communicationnelle pour traiter de la contemporanéité de la communication dans l’espace social de l’exposition généralisée.

I] L’espace communicationnel muséal

Le musée est un avatar de la production culturelle de l’humanité à partir duquel peut être entreprit une approche générale des processus communicationnels contemporains. Au prisme de sa multiplicité formelle, le musée témoigne de la sphère commune des représentations, des récits, des affects, qui mettent en tension et traversent à la fois la culture, la société dans ses rouages symboliques, le marché dans ses aspérités sociales, et surtout la communication dans ses manifestations les plus exacerbées, c'est-à-dire les plus objectivées comme les plus subjectives aussi. Objet de médiation par excellence, son étude approfondie doit révéler comment les processus communicationnels qui s’y condensent cohabitent, et en quoi ils sont révélateurs ou symptomatiques de processus communicationnels plus vastes qui œuvrent à l’échelle de la société toute entière.

Le musée est de nos jours une construction culturelle éclatante qui s’accorde à l’ensemble des dogmes, intérêts ou principes moraux – prestige, universalité, philanthropie … – qui en encadrent la mobilisation à travers le monde. Pourtant, à nos yeux, le musée reste une forme à la genèse complexe qui, malgré son bornage par les sciences de la muséologie et de la muséographie, nous semble excéder les cadres qui permettent son intelligibilité par tous et partout, et nous semble déborder la fonctionnalisation qu’ordonnent les phénomènes de globalisation et de mondialisation culturelle. De ce fait, notre propos postule que l’on retrouve la trace de cette forme, sa substance, à travers une multitude de constructions anthropologiques et spatiales fonctionnant sous les régimes diversement associés de l’accumulation – trésorerie, conquête –, de l’exposition – mise en espace, scénographie –, et de l’émerveillement – fascination, esthétique. Aux prémices du musée universel existe une hétérogénéité formelle ayant traversé les époques. S’étant pliée à différents régimes d’autorité, servant des destins pluriels, occupant toutes sortes de spatialités, elle est régie par des régimes de visibilité tout aussi différents.

Suivant ce récit, on peut estimer que même si le musée est une construction récente au regard de l’histoire, la *muséalité* qui s’y réfère a, d’une certaine manière, toujours fait partie des « dispositions scénographiques » de l’homme à donner du sens à son environnement, en façonnant, par collection d’expériences, son existence

spatiale à travers les lieux qu'il territorialise. Cette posture qui s'attache à lire dans la forme muséale, une vaste procédure scénographique plus ou moins établie et non seulement un lieu inscrit dans sa société – dans le temps et l'espace –, œuvre sans nulle doute à substantialiser le musée et à traiter de sa forme depuis la lunette des processus ontologiques. Pour autant, nous estimons qu'un tel exercice, s'il peut paraitre aberrant au premier abord, permettra de réfléchir au rôle fondamental que joue l'espace dans les mécanismes communicationnels que concentre typiquement le dispositif muséal.

Aujourd'hui, le musée est à la fois un lieu et une forme qui s'articulent avec la sensibilité contemporaine. Il a une double fonction : il découvre ce que façonne la culture des hommes et il nous aide à rester en prise avec un passé délité et un présent inconsistant qui s'offrent à nous toujours par morceaux épars. Il œuvre comme le bâton d'aveugle, faisant surgir des flux de représentations et d'images qui parcourent notre monde globalisé, une réalité mise en partage spatialement, palpable au regard des parcours virtuels de nos existences aujourd'hui.

Nonobstant, la contemporanéité convoque un régime communicationnel à partir duquel la forme muséale mute, pour se situer non plus exactement d'après son lieu, mais de manière diffuse, un peu partout, au niveau de processus, des outils et des images. En effet, il existe initialement une problématique d'ordre temporelle et spatiale qui traverse la sphère muséale de part en part. Car cette dernière concentre et fait cohabiter en son sein les perspectives antagonistes de repli et d'ouverture, de conservation et de décèlement, sans que cela ne fasse problème. Ces logiques sont exacerbées depuis que le musée expose l'art contemporain. De nos jours, le dogme capitaliste de la circulation et de la mobilisation par projet de l'espace et du temps, réactualise continuellement ces prédispositions problématiques, entrainant le musée dans un devenir fluide qui renouvelle sa forme et sa pratique. De surcroit, au regard de la multiplicité d'outils par lesquels nous manipulons l'information et la communication et prenant acte de la circulation actuellement sidérante des existences et des images à même les réseaux numériques de mise en relation, il y a nécessité à investiguer en quoi le musée témoigne-t-il, en tant que dispositif spatial, d'une expérience communicationnelle fondamentalement singulière, irréductible mais complémentaire à nos présences virtuelles.

Pour aborder les aspects relatifs à la communication à l'intérieur du musée, nous mobilisons, en première instance, ce qui a trait au regard. Car le musée est

spécifiquement un lieu dévolu au regard, à l'éveil des subjectivités corrélativement à un processus général de mise en visibilité de signes et d'objets réunis et agencés dans une représentation culturelle qui s'incarne matériellement et virtuellement en divers contextes muséaux et scénographiques. Ces contextes spatiaux mettent en tension les regards et les corps présents, ils questionnent leur multiplicité et leur singularité au regard de leur circulation dans l'espace. Car l'expérience muséale est avant toute désignation une expérience menée dans un espace – ici entendu comme « *lieu pratiqué* » (De Certeau, 1990, p.173). Mais le musée est aussi un lieu propre qui jouit d'une stabilité en tant qu'espace public vecteur de représentations culturelles. C'est un cadre dans lequel le regard s'exerce à la forme et où la sensibilité est toute entière éveillée à elle-même.

Le concept de scénographie nous semble offrir une porte d'entrée extrêmement fructueuse pour approcher l'espace muséal d'après la représentation qui s'y opère. Entre espace du regard et regard de l'espace, l'articulation axiologique que contient le produit scénographique, permet en effet d'entrevoir comment se construit l'expérience muséale à partir du regard, et comment le regard devient enjeu de l'exposition. D'une autre manière, la scénographie est pour cette analyse entrevue par le prisme d'un regard qui simultanément baigne et s'extrait de l'espace, un regard affecté autant qu'il affecte. Autrement dit, la scénographie est à la fois la prise en charge du regard et une prise de pouvoir sur l'espace, c'est-à-dire qu'elle réunit sur un plan commun le travail de création, l'exposition et l'expérience esthétique propre au spectateur.

Le regard de la société de la communication est un regard équivalemment porté sur le monde physique et ses manifestations virtuelles. Nul besoin de le dénoncer. Depuis longtemps, la continuité de la technique dans les évolutions du regard que porte l'homme sur le monde est patente : depuis la perspective en peinture jusqu'aux retouches à l'écran de l'image numérique, il y a œuvre de continuité ; la technique, parce qu'elle est en constante mutation, et plus encore dans notre époque « disruptive », induit de nouvelles représentations qui affectent intégralement l'expérience que nous faisons du monde. Mais encore, les technologies de communication qui déterminent aujourd'hui nos modes relationnels, transforment le monde en ce sens qu'elles le rendent fluide, glissant. C'est dans cet état de représentation plastique que nous poursuivons l'étude des *scénographies communicationnelles contemporaines*.

Quid du visiteur du musée ? D'abord dire qu'il est aujourd'hui l'artisan d'une pratique culturelle fondamentalement étudiée et expérimentée à travers toutes sortes de dispositifs de médiation culturelle, mais également artistiques. Le média expositionnel recèle de médiatisations qui prennent corps dans l'espace de l'exposition, en situation de visite, au moyen d'outils et de techniques qui agencent une communication avec l'espace. Par ailleurs, les œuvres d'arts – lorsqu'il en est question – fournissent les ressorts d'une communication esthétique impondérable à partir de motifs qui témoignent de la souveraineté subjective de l'artiste. Dans l'entremêlement des dispositifs qu'assemble et réunit l'exposition, le visiteur élabore des processus de subjectivation et d'individuation au fil de ses déambulations, de l'ordre d'une pratique anthropologique. D'autre part, la dimension communicationnelle anthropologique participe à enrichir ce terrain sensible. Les rythmes que créent les corps mouvants aux prises avec l'espace scénographié de l'exposition composent une géographie communicationnelle sensible dans laquelle se dessine l'espace muséal en tant que milieu. La dimension anthropologique des pratiques communicationnelles est ainsi essentielle pour saisir tout un pan de la communication muséale qui se rapporte aux corps dans l'espace. Car les scénographies spectatorielles produisent des formes anthropologiques dans lesquelles le sensible est corrélé au mode expositionnel qui règle l'espace muséal.

Quel programme ?

Si les modes d'être, les pratiques, les regards que peut potentiellement déclencher la scène de l'exposition, sont déterminants pour traquer la forme communicationnelle dans ses différents états, on peut déjà opérer sa caractérisation par le prisme de la contemporanéité, partant du principe qu'y progresse une communication symptomatiquement moulée dans le médium écranique promut par les interfaces numériques. Aussi, les pratiques communicationnelles des visiteurs doivent êtres examinées à la lumière de l'interactivité que déploient les dispositifs techniques numériques partout où ils interviennent, dans la médiation culturelle comme dans l'esthétique que mobilise l'œuvre d'art. Nous aborderons ainsi le principe d'interactivité diffuse comme un symptôme de la contemporanéité à même d'éclairer les prédispositions communicationnelles des visiteurs.

Pour approcher plus densément l'objet muséal nous opérerons d'après trois axes. D'une part il s'agira d'étudier le musée d'après son inscription dans la société, au filtre de l'histoire, afin de révéler quels sont ses rouages, ses mythes, ses perspectives. D'autre part, nous manipulerons le concept de scénographie dans le but d'en déborder la normalisation qu'opèrent les domaines d'activité et les arts de faire dans lesquels elle est mobilisée. Finalement, nous traiterons de la figure du visiteur. Ni tout à fait spectateur, ni tout à fait pratiquant ou acteur, le visiteur de musée à l'ère contemporaine est un personnage complexe à partir duquel l'on peut témoigner des registres communicationnels qui traversent l'époque contemporaine.

Dans ce développement, nous aurons à l'esprit deux autorités sur lesquelles nous nous reposerons pour orienter le propos. La première d'entre elles est l'objet communicationnel. Précisons d'emblée que la science communicationnelle fournit une grille de lecture des phénomènes qui augure une certaine distance avec la muséologie, avec l'esthétique également, pour approfondir spécifiquement la trame communicationnelle de l'expérience muséale, entrevue comme un dispositif spatial et culturel et comme un mode de relation aux œuvres manifesté par la pratique expositionnelle. D'après notre outillage théorique, la communication est transversale, elle permet aisément de se représenter les ponts et les amarres que noue la sphère muséale à la société contemporaine dans son ensemble. Connexement, la seconde autorité impose que nous tentions de caractériser le contemporain[1] et suivant le régime de la contemporanéité[2] d'après l'objet muséal. La sphère muséale met en exergue des éléments à partir desquels se dessinent des tendances qui tendent à particulariser et préciser l'époque contemporaine dans laquelle nous vivons, notamment dans ses dimensions communicationnelles et sociales. À l'inverse, la contemporanéité dans ses manifestations tentaculaires permet d'amorcer la reformulation épistémologique de postures, de processus communicationnels inhérents au musée et au dispositif expositionnel.

---

[1] D'après le philosophe Frédéric Pouillaude : « *Est « contemporain », en son sens le plus général et sans qu'aucune époque soit par là désignée, tout ce qui coexiste, tout ce qui appartient à un même temps. Nul besoin de fonder cette coexistence sur un partage de traits ou d'identité, sur une quelconque forme de communauté substantielle. Les choses, les personnes, les événements coexistent. Un point, c'est tout. Il n'y a pas à en rendre raison plus avant* » (Pouillaude, 2004, p. 11).

[2] Pour l'anthropologue Marc Augé : *« La contemporanéité ne se décrète pas : c'est la transformation du monde qui l'impose* » (Augé, 1994, p.76).

Finalement, dans cette première partie s'annonce une analyse qui met à distance la question de l'installation. Effectivement, nous ne parlerons que très peu de l'installation au cours des prochaines pages sinon pour illustrer quelques questionnements. Cette mise à l'écart constitue pour nous un préalable visant à produire un socle analytique sur lequel entamer, au cours des parties suivantes, l'investigation de l'installation artistique – dans un premier temps approchée par le prisme de l'œuvre d'art, et plus tard depuis son paradigme. Ce procès d'élaboration analytique consacre une perspective dans laquelle l'art n'est pas primordial. L'intérêt que nous portons aux questions de communication que pose l'installation s'est établi à partir de l'espace muséal, depuis la sphère communément traversée de l'exposition. C'est pourquoi, il s'agit de concevoir l'analyse de l'installation, donc de l'œuvre d'art, depuis l'environnement qui consacre son exposition de la manière la plus perceptible et logique, à savoir : le musée.

Chapitre 1 : La forme muséale, du paradigme au lieu

Pour introduire ce travail autour de la communication muséale, il parait nécessaire d'aborder avant tout la question du musée. Beaucoup de choses peuvent être dites à propos du musée car c'est un lieu éminemment complexe, tant au niveau de la maturation historique de sa forme, de son aptitude à évoluer et à se transformer, qu'au niveau de sa capacité à incarner un prisme de lecture efficient vis-à-vis des phénomènes communicationnels contemporains qui parcourent les sociétés humaines occidentales. Dans cette mesure, nous tenterons d'avancer simplement, c'est-à-dire en évitant l'écueil d'une réflexion volontairement objective et exhaustive sur la question muséale, pour favoriser un cheminement réflexif composé par rebond et multiplication des points de vue.

Alors, qu'est qu'un musée ? C'est une interrogation qui de prime abord peut paraitre naïve tant la fonction des musées aujourd'hui en France est établie. Tout le monde ou presque, même sans jamais n'y avoir mis les pieds, sait ce qu'est un musée, ou du moins à une vague idée de ce que recoupe cet espace. Cette vague idée est essentielle. Il ne faut pas la déconsidérer et croire qu'elle ne dit rien de ce qu'est un musée, car en réalité, c'est tout l'inverse ; elle est de l'ordre d'une connaissance implicite du réel qui révèle combien le musée fait partie de la société occidentale, de manière mécanique et symbolique, en tant qu'institution culturelle fiable, reconnue par tous et partout, au passé historique nourri et à l'avenir radieux – si l'on en croit les chiffres de fréquentation des plus grands musées publics et privés à travers le monde. Il est vrai qu'un musée peut être considéré comme une contribution publique ou privée vouée au dialogue et à la reconnaissance du principe de pluralité, pluralité d'objets et de formes, d'affects et percepts qui s'incarnent dans l'œuvre d'art, une pluralité ou multiplicité plurielle qui anime l'ensemble auquel nous appartenons individuellement, c'est-à-dire la société. Le musée est un lieu inscrit dans le réel tel qu'il est écrit par la société, c'est-à-dire que sa fonction consiste en la société. De manière hypothétique et utopique à ce stade, nous dirons que le musée fait société, dans le sens où celui-ci rapproche l'individu de l'expérience collective par l'activation d'un partage des représentations qui a lieu par le biais des corps spectateurs, mis en présence les uns pour les autres dans cet espace, mais aussi par l'intermédiaire des images qui circulent dans l'enceinte muséale sur différents supports. Le musée est en quelque sorte le garant d'un mode de représentation,

majoritairement esthétique mais pas seulement, souvent établit ou reprit en termes institutionnels, qui permet la mise en visibilité de la société pour elle-même au travers de l'hétérogénéité de la création. Ceci malgré un contexte de globalisation capitaliste et médiatique qui tend au contraire à niveler et à rationnaliser cette même création.

Chaque société ou culture est différente. Une société est faite de multiplicité, elle est le cumul passé, présent et futur des subjectivités qui s'y sont agencées, inscrites parfois. Aussi, au-delà de la garantie face au temps s'écoulant linéairement et face à la multiplication progressive du nombre d'êtres humain sur la Terre, le musée ressemble à une prothèse que l'homme se serait construite pour parfaire l'inévitable destinée commune à laquelle il s'expose. Comme un moyen d'utiliser la création et la subjectivité dans leurs miroitements collectifs, le musée est une organisation du réel qui simultanément permet à l'individu d'accéder à la société et inversement.

Alors, si comme on le dit, tout le monde sait ce qu'est un musée, demandons-nous comment le caractériser d'un point de vue nous amenant à questionner le sens commun auquel nous nous référons pour former cette image aussi vague ou précise soit-elle.

Premièrement, la doxa nous enseigne que musée et art sont liés : que de l'art est exposé dans les musées et que les musées exposent de l'art. Cette relation semble évidente, à ce point sereine et certaine que l'on pourrait imaginer l'art découler d'une matrice commune au musée, le musée servant l'art et l'art servant le musée tout au long d'une genèse symbiotique. Partant, il pourrait paraitre surprenant d'imaginer l'art hors de sa relation à l'espace muséal tant celui-ci semble natif de cet environnement. L'industrialisation de la culture à laquelle participe de nos jours le musée, conforte cette posture grand public. Le musée et l'art vont donc de pair, ils forment à eux seuls la base de la doctrine moderne de la Culture. Mais précisons tout de suite que le musée n'expose pas que de l'art, et que de la même manière, la définition de l'art est elle-même ambigüe. Au musée peuvent être exposés des objets aussi divers qu'une toile de maitre richement ornée, une mitrailleuse datant de la seconde guerre mondiale, ou même un discours matérialisé par un manuscrit

original, un enregistrement audio, une lumière, le vide[3]… En fait, tout peut s'exposer au musée ; « il suffit de le vouloir » pourrait penser le profane. Partant de là, on pourrait rapidement se demander si ce n'est pas le musée qui produit l'art et non l'inverse… Ce n'est donc pas tant la filiation de l'art au musée qui questionne, mais plutôt la production systématique d'un régime de perception des œuvres d'art propre à l'environnement muséal ; ou régime de réification de l'expérience esthétique, de « chosification » de l'expérience sensible aux objets exposés – ou autrement appelés « *expot* »[4] relativement aux discours qui légitiment leurs présences dans cet espace. Le musée est en ce sens une forme archétypale qui caractérise un certain régime du voir, ainsi qu'un rapport social conventionnel construit autour de l'objet.

Secondement, le musée a une fonction éducatrice et formatrice. Soulignons à propos que nombre d'enfants ont pu expérimenter cet espace grâce à l'école républicaine. C'est un aspect intéressant dans le processus de découverte et d'appropriation de la forme muséale car il indique comment le musée se constitue en héritage et dans une relation étroitement liée au patrimoine. Ainsi, en nous confrontant aux œuvres et artefacts hérités de l'histoire des sociétés humaines, le musée nous dévoile un héritage commun, celui de l'humanité. Il permet de prendre la mesure de l'incommensurable diversité des créations de l'homme, bien que cette multiplicité nous soit révélée au travers d'une sélection mise en scène : l'exposition, en tant qu'assemblage subjectif répondant à des critères d'objectivité. Le musée éduque et forme le regard, il permet la construction du sujet esthétique. Sa capacité à produire une sphère publique commune, dédiée au commerce sensible des signes de l'art, permet l'établissement d'un langage partagé fondé sur la reconnaissance d'une pluralité d'affects et de sensibilités qui coexistent dans l'acte de la visite. En effet, l'expérience de la visite, le mouvement, la linéarité de la démarche, conduit à appréhender la donnée propre au savoir concomitamment à l'expérience sensible. Le musée est un instant, une matinée, un après midi, une nocturne, autrement dit ce

---

[3] En 1958, Yves Klein expose à la galerie Iris Clert à Paris. L'exposition « *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière en sensibilité picturale stabilisée* » n'est constituée que d'une succession de salles vides aux murs peints en blanc… Scandale. En 2009, le centre Beaubourg conçoit « *Vides, une rétrospective* ». En hommage à la démarche avant-gardiste entamée par Klein, le musée fait visiter ses galeries peintes de blanc, vides, le malaise est toujours palpable…

[4] « *Unité élémentaire mise en exposition, quelles qu'en soient la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'un original ou d'un substitut, d'une image ou d'un son. Selon la forme prise par l'exposition et sa nature, il peut s'agir d'un simple objet de musée, d'une unité écologique ou même d'une installation complexe* » (Desvallées, 1998. p.223).

n’est jamais un pur donné, mais toujours le résultat d’un espace-temps durant lequel nous avons expérimenté. En cela, le musée relève d’une dimension performative : mon engagement dans cet espace est coextensif de la réactualisation d’un modèle du voir à vocation universelle qui me transforme autant qu’il m’inscrit comme acteur de son système.

À partir de ces observations, interrogeons nous sur la nature des espaces muséaux, c'est-à-dire sur les modalités existentielles de ces espaces ; selon quelles logiques existent-ils, que disent-ils de la société, par quels ressorts se pérennisent-ils ? Ces questionnements sont primordiaux car le musée est une institution qui, par nature, à travers son activité de conservation, fait fi du temps qui passe et de l’actualité bousculante, échappe ainsi théoriquement aux flux changeants d’informations et de biens qui n’ont de cesse de parcourir, de transformer et d’électriser les sociétés humaines contemporaines. Il s’agit néanmoins de déconstruire cette impression qui tend à figer et à appauvrir la forme muséale. Il faut pour cela considérer les tiraillements, les paradoxes, les transformations de cette forme à la lumière de ses modalités existentielles actuelles. Ainsi, de nos jours, le paradigme muséal est caractérisé par l’incertitude, l’instabilité qui touche toutes les dimensions muséales : les œuvres, l’espace d’exposition, la mise en scène, la conservation, l’architecture du bâtiment, la médiation au public, les modes de financement, etc. C’est donc à travers la problématique de la contemporanéité des espaces muséaux que s’exprime le mieux cet aspect du « devenir muséal ».

Enfin, ce développement nous entraine sensiblement vers une caractérisation de la « communication muséale », c'est-à-dire de toutes les dimensions communicationnelles de cet objet. La communication muséale est structurellement polysémique, c’est à dire qu’elle concentre plusieurs degrés de compréhensions, plusieurs types de discours – institutionnel, scientifique, amateur, profane … – qui coexistent nécessairement au musée, lieu d’accueil de tous les publics. L’espace muséal amalgame une diversité d’expériences et de subjectivités en œuvre qui communiquent et coexistent nécessairement dans cette arène, les unes par rapport aux autres et qui produisent par émulsions localisées, toute une série de mutations communicationnelles sensibles chaotiques, dont l’émergence est conditionnée par le lieu – son architecture, ses ambiances… Par ailleurs, au-delà des conventions esthétiques, morales, corporelles, concentrées dans l’enceinte muséale, il s’agit d’observer que le régime communicationnel muséal exprime l’ordre commun ; il

dénote en ce sens le pouvoir impressionnant que contient la forme muséale. Alors, dans cette perspective, la communication muséale se combine à ce que nous appelons la « muséalité », c'est-à-dire un principe relationnel original qui mobilise l'agencement muséal d'après sa capacité à produire du sens pour l'homme en tout lieu. C'est notamment dans sa formation collective que ce principe relationnel est significatif et important : la forme muséale est une sphère qui agence le commun, la muséalité se place à l'interstice de l'homme et du monde. Cette fonction médiatrice définit le régime communicationnel de la muséalité. C'est pourquoi dans cette analyse, nous considérons que le musée relève plus de la relation que de l'objet : il se situe du coté de l'impalpable. Dès lors, peut-être que le vide, métaphorisé par la distance esthétique qui subsiste entre visiteur et expots, est l'élément qui incarne le mieux le musée dans cette perspective. Nous pensons que le travail de l'imaginaire est ici décisif pour observer et comprendre ce qu'est le musée, ce qu'il signifie et ce qu'il produit collectivement notamment en termes communicationnels.

Afin d'éclaircir ces différentes pistes de réflexion autour de la forme muséale, nous mobiliserons dans un premier temps des éléments nécessaires à sa mise en perspective ultérieure tels que : sa genèse et ses formats actuels, sa définition officielle, sa fonction institutionnelle, son rapport à la patrimonialité. C'est-à-dire, l'ensemble des discours participant à forger sa légitimité, sa reconnaissance en tant que modèle, et son déploiement territorial.

Ensuite, nous tenterons de mettre en perspective le musée à partir d'une analyse centrée sur l'espace-temps muséal, étant donné que celui-ci contient de façon inhérente plusieurs paradoxes. Nous introduirons alors une lecture critique de cet espace systématiquement en difficulté lorsqu'il s'agit de penser son évolution. Nous produirons dans ce but une réflexion axée autour de la contemporanéité de cet espace

Enfin, nous aborderons cet objet dans sa dimension communicationnelle dans le but d'éclaircir les principes qui fondent la muséalité contemporaine, concept que nous définirons dans ce troisième temps. Nous analyserons comment le musée produit sa présence, à la fois dans et hors de son enceinte traditionnelle. Et, ce faisant, nous montrerons comment le muséal trace sa voie dans une esthétique contemporaine résolument diffuse et labile.

1.1 Histoire du musée, collection et patrimoine

Définition du musée

Pour comprendre ce qu'est un musée nous allons utiliser la définition officielle, c'est-à-dire celle que réactualise de façon récurrente le Conseil International de Musées – que nous connaissons mieux sous l'acronyme anglophone « ICOM »[5]. En 2007, date de la dernière mouture de la définition officielle, l'ICOM définissait le musée :

> *« Le musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation » (ICOM, 2007).*

Par là, le musée place son champ d'action dans la société, ou à son service : c'est une institution. En tant que telle, le musée est une construction objectivée d'après le projet culturel qui réunit de manière générale les sociétés occidentales. La notion d'institution permanente est à cet égard importante. Elle signifie que le musée situe son action dans une continuité historique. Autrement dit, qu'il est intégré dans une tradition qui fait écho au modèle de société qui en prolonge l'existence. Cette permanence dénote une forme d'invariabilité quant à l'intérêt que porte le musée et ses acteurs sur le monde passé présent et futur, de l'ordre d'une garantie offerte à tous, garantie qui se comprend comme la raison d'être du modèle muséal. À travers cette définition, on relève également que la fonction principale du musée est afférente à la gestion du patrimoine – matériel ou non – de l'humanité. Ainsi, le musée permet à l'humanité de toujours disposer de son patrimoine, et par là même, d'en jouir avec ce que cela suppose de savoir, éternellement. Le cadre institutionnel muséal, qui est celui de l'espace public appareillé à l'état, met en exergue la

[5] L'ICOM est organisation internationale de premier ordre qui a vu le jour en 1946 à Paris. Sa naissance est à corréler avec celle de l'Unesco un an plus tôt. Dès sa création, elle entame une mission de recensement des formes muséales et de spécification des missions du musée à travers sa définition. À partir des années 1970, l'organisation s'engage en direction d'une valorisation de la dimension sociale des musées. Elle produit par ailleurs un code de déontologie professionnel (1986) visant à garantir que le musée soit le vecteur d'une information honnête et objective. Elle émet depuis 1948 un bulletin d'information à destination des professionnels du secteur.

médiation que porte cette construction culturelle. En effet, l'enceinte muséale est le lieu de production d'un régime de visibilité commun. Par son intermédiaire, le patrimoine est replacé en termes de visibilité dans la perspective de la société. Par sa médiation, le patrimoine est en quelque sorte arraché à la circulation marchande abstruse de l'art sur le marché, protégé de l'opacité propre à la propriété privée, et enfin, mis en retrait d'un monde contemporain de plus en plus anxiogène et destructeur. C'est pourquoi, à première vue, le musée est une construction rassurante par sa stabilité, mais aussi bienveillante et généreuse car elle garantie la jouissance esthétique et le savoir du citoyen curieux.

La forme muséale : éléments historiques

Pour aller plus en avant dans la caractérisation de l'idéologie qui supporte la forme muséale, nous allons opérer un retour sur la maturation historique de cette forme spatiale en revenant sur sa genèse. La pratique des collections porte en germe la forme muséale.

L'apparition des musées se situe à la Renaissance, époque durant laquelle des acteurs privés – médecins, courtisan, juristes, savants … – développent la collection en tant que forme d'accumulation structurée d'artefacts. Ces premières collections, d'inspiration humaniste, visent à mettre en lumière le passé antique de l'humanité, ainsi redécouverte à travers les traces de son histoire. Dans le même mouvement, dès le XVIe siècle, la collection s'ouvre à d'autres dimensions : aux curiosités naturelles et artificielles que l'on collectionne pour leur rareté, pour leur exotisme et leur mystère. Pour leurs possesseurs, ces collections servent à la fois d'outils d'étude, de voie à l'émerveillement et à la contemplation, ainsi que de moyen de distinction sociale. Elles se développent corrélativement à l'esthétique de la renaissance qui tend à placer l'objet comme support d'un jugement ou d'une émotion. Ce contexte porte en germe l'idée de patrimoine culturel de l'humanité qui devra, dès la période des Lumières, servir de fondement idéologique à la diffusion du modèle muséal.

Les collections personnelles de la Renaissance sont spécifiques dans la mesure où elles inaugurent, à travers les prémisses d'usage de catégorisation et d'organisation, une mise en forme de la connaissance. Ainsi, l'organisation des collections et centrale, elle participe d'une synthèse intellectuelle, symptôme des

prémisses d'une pensée de l'objectivité qui prendra forme avec le projet scientifique au siècle des lumières. C'est pourquoi les collections de la Renaissance posent directement la question de leur exposition et de leur réception. Si bien que l'époque marque le début d'une réflexion archaïque sur l'espace de présentation, réflexion toujours en développement aujourd'hui. C'est la naissance d'une muséographie tâtonnante qui se veut le reflet des gouts personnels du possesseur mais aussi des croyances encore associées aux objets, chaque collection privée donnant lieu à son territoire d'expression. Avec l'apparition des cabinets savants et d'histoire naturelle, puis des fameux cabinets de curiosités dès la fin du XVIe siècle, le projet scientifique se spécifie. Ces cabinets ouvrent la voie à une accumulation massive des formes naturelles – minérale, animale, végétale… – qui préfigure le développement des sciences naturelles au XVIIIe siècle et le classement du vivant qui le supporte.

De manière générale, il révélateur d'observer qu'avec le développement des collections s'élabore progressivement la naissance d'un public. Alors ce qui se destinait initialement au bénéfice d'une seule personne, va tendre, dans la conception occidentale de la collection, à devenir l'objet de regards et de jugements publics. Ainsi, le XVIIe siècle en Europe, est le théâtre de diverses d'une diversité de formes expositionnelles. Par exemple, en 1677, est inauguré à l'université d'Oxford, le « *Musaeum Ashmolianum, Schola Naturalis Historiae, Officina Chimica* »[6], qui constitue sans doute la première forme de musée. Différemment, en France, est inauguré dès 1673, le premier Salon de peinture et de sculpture au Palais-royal, au sein duquel un public d'initié est invité à venir voir de l'art. Dans les deux cas se pose la question des modes de présentation des colletions et des œuvres. Ces sur ces formes d'exposition aussi différentes l'une de l'autre, et sur beaucoup d'autres encore, que le musée comme « *forme organisée de l'expérience* » (Schaer, 2007, p.33) et la collection publique au sens moderne, vont se construire et s'imposer durant le XVIIIe siècle en Europe.

[6] Ou musée « Ashmole » du nom du collectionneur privé Elias Ashmole qui fit lègue d'une collection impressionnante d'artefacts en tous genres à l'université d'Oxford.

L'idéologie muséale telle qu'elle nous apparait sensiblement encore aujourd'hui, se joue lors de la révolution française de 1789, et par la suite, lors de la Convention de 1793-1794, qui décida l'ouverture des quatre premiers musées de France[7]. C'est à ce moment là que se constituent les notions de propriété publique et de bien commun, puis celle de patrimoine culturel de la nation et de l'humanité. Ce sont des notions fortes sur lesquelles s'est appuyé l'expansionnisme du modèle muséal occidental et qui ont permis plus généralement de bâtir une idéologie muséale reposant sur la conservation des biens de l'humanité. Ainsi, la révolution française déclenche et entraine des mutations considérables sur le plan de la muséalité. Au moyen d'une production idéologique centrée sur un temps historique, l'appropriation par la masse citoyenne du pouvoir centralisé conduit à déporter les trésors de l'humanité, confinés jusqu'alors aux sphères privées des mécènes, dans l'espace public en devenir, permettant alors une réappropriation par le citoyen nouveau des biens de la nation. Ce redéploiement des intérêts collectifs touche toutes les formes dans lesquelles s'exprime le soupçon d'une richesse symbolique : l'architecture, le mobilier, les arts et les beaux-arts, les reliques sacrées, les ossements, les formes vivantes et animales, les minéraux, et cetera. Dès cet instant, l'historiographie muséale mettra en lumière différents courants, différents principes typologiques qui poursuivent tous l'entreprise de classification initiée sous l'égide de la rationalité.

L'idéologie muséale émerge en France à travers des mouvements brutaux de réappropriations par la propriété publique des biens de la noblesse et du clergé. Ce processus s'accompagne d'une entreprise de revendication de la propriété publique – notamment lors de la Convention et à sa suite – vis-à-vis des richesses culturelles et naturelles que contient la nation. En effet :

> « *L'affirmation des droits de l'homme amène à revendiquer l'accès aux œuvres d'art comme un droit légitime auquel la République doit satisfaire de manière efficace et équitable, au nom d'une jouissance trop longtemps*

[7] À savoir : Le Musée central des Arts du Louvre, le Museum d'histoire naturelle au Jardin des Plantes, le Conservatoire des Arts et Métiers dans l'abbaye de Saint-Martin, le Musée des Monuments français au couvent des Petits-Augustins.

impossible et d'un exercice des talents trop longtemps entravé » (Poulot, 2005, p.60).

Finalement, le dogme de la propriété publique garantie par l'Etat, qui justifie l'entreprise de conservation des biens de la nation, se transforme rapidement en mouvement de conquête à l'égard des biens confinés aux territoires d'ennemis de la Nation française. Car ce qui prévaut ici est la portée universelle de la démarche. La France est la terre de la liberté non plus seulement du citoyen, mais aussi de toute l'humanité et donc de l'ensemble de ses chefs d'œuvres[8]. Le mouvement de patrimonialisation se légitime alors à travers la naturalisation de la démarche. L'idéologie muséale bascule dans une dimension morale, elle se présente comme une démarche désintéressée, ce qu'elle n'est bien sûr pas du tout. Le musée devient le musée de la réappropriation patrimoniale, premier bénéficiaire des conquêtes militaires qui suivirent dès l'été 1794, notamment sous l'égide de Napoléon Ier en Italie. Ces mouvements d'acquisitions brutales au nom d'un « *démocratisme esthétique* » (Poulot, 2006, p.44) qui conduit à une visibilité nouvelle de l'art, trouvent opposition à travers les critiques émises par Quatremère de Quincy (1989), qui cerne avec précision, dès 1796, les enjeux que recoupe cette réappropriation patrimoniale. Celui-ci pose une série de problématiques qui tendent à remettre en cause à la fois l'esprit de conquête, à l'égard des œuvres que l'on arrache à un espace donné et que l'on détache du même coup d'un contexte de conception, et à la fois leurs expositions dans ces nouveaux espaces muséaux, qui se transforment progressivement en espace de cohabitation des cultures dans une tonalité mortifère.

Si durant son développement postrévolutionnaire, le musée est conçu comme un instrument contribuant à diffuser l'histoire de la nation et à former la base de son imagerie à partir d'une conception de l'art comme moyen de représentation du peuple français, le régime idéologique par lequel est inventé le musée tendra progressivement au fil de son histoire à faire la place à d'autres ambitions concomitantes aux mutations historiques, esthétiques et sociales, que connaît la société occidentale française dans ses évolutions. Ainsi, le musée enrichit rapidement ses fonctions officielles de metteur en scène et de gardien de la mémoire

[8] Traduction révélatrice de cette tendance à l'universalisme jusqu'au-boutiste: « *Sous la révolution comme sous l'empire, le règlement du musée marquait cette possession symbolique universelle en octroyant aux étrangers en villégiature à Paris un droit de visite supérieur à celui accordé aux citoyens français* » (Griener, 2014, p.493).

nationale pour évoluer en un objet protéiforme et diffus, tant au niveau de la diversité de ses modalités d'accueil et des lieux qui l'incarnent, qu'au niveau du renouvellement des domaines qui concernent le processus de patrimonialisation – ces intérêts s'exprimeront dans l'histoire moderne puis contemporaine sous d'autres formes affectant les arts de faire, les tours de main, les discours, etc. ; ce que l'on nommera le patrimoine immatériel de l'humanité.

Dilution formelle

Dès le milieu du XIXe siècle, le musée devient un instrument capable d'accompagner les transformations industrielles qui touchent l'Europe. C'est une période durant laquelle on perçoit dans la forme muséale le grand projet de la modernité. Ce mouvement, qui est aussi celui de son institutionnalisation, rationnalise la proposition muséale en perfectionnant sa forme, la rendant plus apte à soutenir les ambitions sociales qu'on lui prête jusqu'alors. Cette efficacité s'exprime concrètement au travers de nouvelles architectures plus utilitaires et moins austères, à coup d'investissements privés qui rendent les musées fonctionnels. Ils conditionnent par exemple l'émergence des lumières artificielles dans les espaces d'exposition, ce qui impacte grandement l'accueil et l'expérience esthétique que fournit l'institution au public. De la même façon, le musée est progressivement perçu par les acteurs industriels privés comme une source majeure de motifs et de formes artistiques réutilisables dans le domaine de la création industrielle. Dans son entreprise de modernité, le musée formule également le grand projet de vulgarisation de la connaissance que l'on attend de lui : il devient facteur de progrès. Son champ d'action touche petit à petit aux sciences humaines avec l'émergence des premiers musées d'ethnologie à la fin du XIXe siècle. Enfin, par l'apparition des premiers musées d'art Moderne au début du XXe siècle, l'institution muséale commence sous l'impulsion d'artistes avant-gardistes à prendre ses premières distances avec l'académisme jusqu'alors de mise en matière d'exposition d'art. Nous ne sommes qu'aux prémisses d'une muséalité consciente de son rôle social.

Par la suite il devient difficile de maintenir un semblant de récit quant aux mutations muséales. Le XXe siècle verra naitre le premier musée d'art contemporain mais aussi la conceptualisation réflexive du *Musée Imaginaire* d'André Malraux au milieu du XXe siècle. La multiplication des genres muséaux continue avec le *Musée*

de société, *«* porteur de projet » depuis les années 1990, jusqu'au *musée virtuel* (Deloche, 2001) aperçu avec l'avènement social du Web. Ce qu'il est paradigmatique de pointer au regard de ces trajectoires hétérogènes, est que le musée est une construction qui n'a eu cesse de poursuivre des évolutions composites et de s'adapter aux mutations contemporaines, d'être objet de réflexion et vecteur d'action. Aujourd'hui, objet de culture, de loisir, de pouvoir, d'enjeux urbains et sociaux[9], le musée est l'objet de déformations, transformations, reconfigurations qui témoignent d'un musée contemporain qui n'est plus cantonné à ses frontières traditionnelles, pas même à celles de son bâtiment. D'ailleurs, l'ère du bâtiment logotype – dont l'emblème pourrait être le célèbre Guggenheim de Bilbao – semble elle aussi toucher à sa fin. Le musée se trouve aujourd'hui dans une trajectoire exacerbant son immatérialité, sa fluidité, sa souplesse, conformément aux mutations perpétuelles des mondes contemporains. Il y a un désir de contemporanéité spécifique à l'institution muséale.

Finalement, nous sommes aujourd'hui dans la situation où l'institution muséale ne se contente plus d'exposer l'œuvre au public et de maintenir une fonction de légataire du patrimoine, mais joue clairement un rôle en terme de proposition plastique et scénographique, d'intermédiaire au marché de l'art, d'interlocuteur culturel ayant pour objet le regard que porte la société sur elle-même, et finalement d'acteur social et politique. Les musées d'art contemporain et les musées de société sont ceux qui portent au plus haut ces enjeux. En effet, le musée d'art contemporain se confronte en permanence à son devenir. Au péril de lui-même, il accueille et expose des œuvres qui par définition sont contemporaines, c'est à dire qui l'excèdent du point de vue de son figement institutionnel, œuvres qui posent d'autant plus de problèmes pour leurs conservations parce qu'elles intègrent des matériaux toujours plus diversifiés, dont la matérialité est elle-même parfois remise en cause. De la même manière, le musée de société ne cible plus sa temporalité ou son rythme sur

[9] De la sorte, il se retrouve irrémédiablement mis en concurrence ; on mesure son audimat et sa fréquentation en y faisant peser le poids de sa pérennisation, on attend de lui qu'il surmonte ces difficultés. C'est finalement à travers son public et la pratique qui en découle que la muséalité contemporaine trouve son axiologie. Remarquable retournement qui vit le spectateur muséal passer au cours de l'histoire d'une position d'extrême soumission à l'égard des trésors contenus par un musée dépositaire de la mémoire et du patrimoine, à la posture inverse d'un spectateur adulé et attendu, créateur de pratiques et co-créateur de l'œuvre par son regard, transition qui s'opère corrélativement à l'avènement de l'individu.

l'intervalle esthétique mais sur celui du projet – de société – et ce faisant transforme la temporalité habituelle du musée.

Aujourd'hui, le musée a atteint un tel degré de développement qu'il en devient difficile à cerner ; entre centre d'art, lieu d'exposition, espace labélisé ou non, musée éphémère, musée sans collection, musée nativement numérique[10], il n'est pas aisé de savoir de quoi l'on parle. La relation du signifiant au signifié est plus nuancée, plus complexe qu'elle pouvait l'être il y a seulement une vingtaine d'années. Ainsi, le musée renvoie aussi bien dans notre imaginaire à une production culturelle institutionnalisée, qu'à un espace relativement marginal, incubateur de pratiques artistiques nouvelles et producteur d'une muséographie hautement réflexive. C'est cette ambigüité qui caractérise aussi le musée. Capable d'incarner l'avant-garde comme le classicisme le moins nuancé, le musée se donne comme le « *protagoniste d'une explosion culturelle* » (Eco et Pezzini, 2015, p.52) qui ne se repose plus seulement sur la conservation du patrimoine ou son legs. D'une certaine manière, on serait tenté d'observer que l'idéologie patrimoniale qui servit autrefois la déportation de biens culturels dans le containeur muséal, s'est enrichie, jusqu'à aller au-delà de la dialectique moderne du musée qui liait conservation et progrès. Par la multiplication des postures et des objets, le propos général du musée ainsi que sa forme tendent à s'affranchir des références qui le caractérisèrent durant plus de deux siècles. Ainsi, pour accepter complètement la contemporanéité de sa forme, le musée se brouille, se déforme.

Conclusion

Partant de ces enjeux, il devient évident que jamais nous n'avons été aussi loin de la définition officielle du musée que celle produite par l'ICOM, car il s'agit précisément d'une définition officielle, qui fixe obstinément le territoire d'action d'une construction non bornée quant à sa production, laquelle est intimement liée à la

[10] Exemple avec le « *musée d'histoire de la justice des crimes et des peines* » ouvert en Septembre 2016 sous la direction de la plateforme *Criminocorpus* (CNRS, ministère de la justice, archives nationales). C'est là l'exemple d'un musée entièrement virtuel, réduit à une proposition de contenus multimédias réunis dans une édition web. (https://bit.ly/2mvz4MP)

propension de l'humanité à s'enrichir et s'émerveiller de ses propres agencements[11]. Nous dirons alors que la forme muséale contient en germe une poïétique insaisissable, dont le déploiement au cours de l'histoire s'est combiné, ou plus précisément négocié, à partir de mises en tensions idéologiques et dogmatiques. Le musée ne « s'institue » littéralement qu'à partir de sa mise en scène institutionnelle, dans l'articulation qui lie savoir et pouvoir, culture et démocratie, mais qui accule selon nous l'objet muséal dans une réduction dialectique fonctionnelle bridante.

Mais, distinguer l'historicité de la forme muséale corrélativement aux ambitions idéologiques qui supportèrent son développement, ne nous permet pas de travailler sur le fond de cette forme. Tout au plus on comprend la mécanique par laquelle elle a accueilli l'idéologie patrimoniale, et comment l'une se mettant au service de l'autre, s'est organisée l'institution muséale en tant qu'outil au service du développement d'une conscience commune. Pourtant, il semble que la malléabilité de la forme muséale tend à systématiquement déconstruire tout excès de figement idéologique. On a vu à travers l'histoire du musée que le propos muséal s'est progressivement enrichi, que son domaine d'action s'est démultiplié. La forme rigide dans laquelle il était contraint s'est distendue à outrance, déliant ses axiomes pour y laisser croitre l'initiative et la posture nouvelle. Alors, dans le but d'approcher une lecture moins institutionnelle de la forme muséale, nous prolongerons l'analyse en direction de l'espace et du temps propres aux musées. Car finalement, le fond de la forme muséale n'est-il pas affaire de temporalité et de spatialité ?

[11] Il est très symptomatique d'apprendre alors que très récemment, au premier trimestre 2019, l'ICOM vient d'abandonner la définition qu'il donnait au musée et s'engage, de manière contributive, vers « *une nouvelle définition du musée* » étant donnée que celle-ci ne « *semble plus refléter les défis et les visions et les responsabilités publiques* » face à des musée ayant, au cours des dernières décennies, « *radicalement transformé, ajusté et réinventé leurs principes* » (ICOM, 2019).

1.2 Critique de la forme muséale, une problématique temporelle et spatiale

Suspendre le temps

Dès que l'on approche la forme muséale, on s'aperçoit immédiatement que l'espace et le temps du musée sont deux aspects, deux facettes coextensives du phénomène muséal : c'est leurs métamorphoses dans le champ muséal qui définissent en premier lieu la forme muséale. L'espace et le temps du musée ne sont effectivement pas ceux que l'on rencontre dans l'espace public au sens large. Le musée est un lieu qui se distingue de tous les autres par sa propriété à instaurer sur les corps qui s'y présentent un certain ressenti, l'impression unique d'un espace que l'homme tourna résolument contre son sort, moyen de délivrer les objets du continuum historique, ou chemin pour une contemplation aménagée, l'espace-temps muséal est une construction artificielle sophistiquée[12] où coexiste plusieurs niveaux d'emboitements spatio-temporels. Le musée nous donne à voir une réalité complexe dans laquelle se décrit avec quelle facilité nous juxtaposons les registres, recourons à des spatialités malléables et des formes « acculturées » de temps pour donner leur pleine existence aux expots que l'on y place.

Dans le but de d'approcher l'hypothétique artificialité du temps muséal que nous venons d'évoquer, retournons au principe de la collection. Car, il apparait que la collection constitue déjà une première mise en scène du temps. En effet, la collection conduit à stocker des objets dans une extra-temporalité historique, c'est à dire à l'écart du déroulement historique, dans une logique de préservation. La spécialisation des collections engendre un processus de classement des objets qui la compose, processus qui réifie la donnée temporelle pour la faire jouer en tant que valeur. Le musée atomise quant à lui le temps des expots : il collectionne aussi du temps. Par ailleurs, le musée vu comme l'organe de l'idéologie patrimoniale porte sur lui les séquelles d'une extra-temporalité muséale nécessaire à la conservation des biens de l'humanité. Ces séquelles sont ceux de l'utopie partielle que contient le

[12] « *Le musée est le premier cadre artificiel construit pour l'art* » (Groys, 2015, p.19).

projet muséal, en tant que produit humaniste qui contiendrait le savoir universel, une voie d'émancipation de l'homme par l'art placée hors de tout lieu, à l'abri du monde, dans un espace devenu projet pour le temps ; telle est l'utopie muséale. En effet, par la voix du patrimoine, le musée s'est constitué en « *référence à un droit et à une justice intemporelle* » (Deloche, 2010, p.17), une posture que formule le Contrat social de Rousseau. Ce soubassement a-temporel est déterminant, il fait dériver l'institution muséale dans un format mythique où se joue la permanence de sa forme, il la décontextualise de la réalité, l'affranchie de l'histoire, lui confère une autonomie temporelle, une légitimité intemporelle. C'est en fin de compte ce que trame le concept d'*uchronie* forgé par Charles Renouvier (Renouvier, 1876), dans lequel celui-ci voit une reformulation de l'histoire à dessein. L'uchronie muséale produit une histoire intemporelle pour supporter la vocation universelle du musée : un temps intemporel situé dans un espace a-topologique. Ce sont là les conditions spatio-temporelles que requiert le projet exceptionnel de la muséification du patrimoine de l'humanité.

Ainsi, le musée du patrimoine se localise hors du temps et ce faisant, expose ses conquêtes hors de ses apories. De Quincy parle à leur propos de « *ruines factices qu'on ne semble vouloir dérober à l'action du temps que pour les livrer à l'oubli* » (De Quincy, 1815, p.44). Son propos évoque la condamnation que subissent les objets qui s'y accumulent ainsi placés dans un état de rupture avec leur identité sociale, ethnique. On peut aussi y lire l'horizon d'éternalité et l'immortalité à laquelle prétend la démarche muséale du patrimoine, qui sont des formes toutes proches de l'oubli. Ainsi, comme le note le philosophe Jean-Louis Déotte : « *Le meilleur moyen de casser pour l'avenir (non pour le présent) la puissance d'évocation mémorielle d'une pièce, c'est d'en faire un suspens* ». (Déotte, 2011, p.20). C'est en cela que les œuvres perdurent, prises dans une destination qui relève de l'inachevé. En fait, le musée intègre le paradoxe d'une collection arrachée au temps historique et à ses contextes de création, ainsi maintenue dans une sorte de stase végétative, mais qui à la lumière de l'idéologie patrimoniale devient l'expression immortelle d'un présent réifié. On touche ici à l'actualisation d'une production universelle muséale qui fait se suspendre le temps des œuvres – le temps de leur invention – et réduit la puissance de leur destination à l'imaginaire muséal. Ce *suspens* des œuvres semble congénitalement lié à l'idée essentielle selon laquelle le musée contiendrait une temporalité morte, une atmosphère atone qui formoliserait tristement ce qui s'y tient. Cette perspective n'est pas neuve et quelque peu surannée, mais il est toujours

pertinent d'affirmer que le temps du musée est un temps arrêté, une ambiance de figement unique, qui trouve conséquemment analogie dans la perspective mortifère.

Le musée dans la contemporanéité

Cependant, au prix d'un retournement existentiel, l'institution muséale a maintenant changé d'horizon ; fait symptomatique : il questionne son devenir. Car désormais, le musée doit impérativement se renouveler[13], se transformer, c'est-à-dire parvenir à décloisonner sa temporalité pour insinuer un rapport au temps non plus fondé sur le temps anéanti de l'accumulation mais sur le temps de l'actualité. Ce retournement n'exprime plus le temps stéréotypé de l'idéologie mais bien le temps politique : une temporalité dans laquelle se donne la capacité d'action de l'homme sur le présent. D'après l'anthropologue Jean Loup Amselle, « *l'obligation de contemporanéité des musées est liée à la prévalence des problématiques postmoderne et postcoloniale telles qu'elles sont scénarisées par les musées les plus porteurs* […] » (Amselle, 2016, p.38). Vision intéressante d'après laquelle le musée édicte et soutien son positionnement contemporain par le propos de l'exposition, la mise en scène, ou l'architecture qui l'abrite. La contemporanéité du musée ne serait donc pas à déceler du coté des œuvres ou des objets, mais dans l'enveloppe, l'agencement, la narration que supporte leur exposition. Ainsi, l'injonction de la contemporanéité n'est pas exclusive au musée d'histoire ou d'anthropologie pour lesquels on aurait tendance à dire qu'ici réside le nœud de la problématique, compte tenu du fait que les expots qui y transitent sont typiquement issues de mouvements de conquêtes idéologiques. En fait, d'après cet auteur, un musée d'art contemporain comme celui de Beaubourg n'est pas particulièrement contemporain au regard des collections qu'il héberge, de l'accrochage permanent d'œuvres qui s'y trouvent, et plus généralement du classicisme de ses expositions.

[13] Cette transformation est à mettre en perspective du vaste mouvement de « muséification » que connait de façon générale la ville européenne depuis les années 1970. Ce mouvement s'observe simultanément à travers les politiques de classification du bâti – Unesco par exemple – ainsi qu'à travers les opérations de vitrification des contextes architecturaux des bâtiments au passé fonctionnel notamment – illustration offerte par le musée d'Orsay par exemple. Cette tendance à la conservation – que l'on ne peut envisager hors du processus de mise en tourisme ultérieur – a pour conséquence de questionner la fonction du musée, son apport à la société, mais aussi d'en formuler les conditions de crise.

Selon lui, les musées dits *de société*[14], sont la forme la plus contemporaine de la muséalité institutionnelle compte tenu des postures et des thèmes qui y sont développés. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, dit MUCEM, est l'exemple parfait de l'émancipation du musée du temps idéologique à la fois par l'avant-garde des postures anthropologiques qui y sont développées et par son architecture tout aussi pionnière. En clair, le musée est un médium qui par voie d'expression transforme le monde. C'est la conscience de cette incidence qui caractérise l'expression muséale contemporaine.

La réalité muséale n'est pas une sphère autonome imperméable à la réalité sociale, au contraire, elle en absorbe l'essence pour la transformer, la retranscrire par fulgurances et jaillissements à travers la création exposée de façon permanente ou temporaire. La réalité sociale est donc mise en abyme à travers la réalité muséale. Elle met à contrejour les réminiscences de la sphère sociale ainsi que les modes existentiels qui s'y expriment. Si bien que le musée porte en lui un véritable pouvoir : celui de transformer le regard, d'éduquer l'œil, mais aussi celui de faire naitre une conscience commune, de transfigurer notre rapport au passé, de supporter les mutations que connait la société. En fait, l'intervalle qu'instaure la forme muséale est une machine critique décisive, et ce dès sa création. Etant entendu que « *le musée, est une forme, une matrice dans laquelle peuvent se couler les idéologies les plus diverses, au profit de bénéficiaires également multiples* […] » (Deloche, 2010, p.51), on comprend alors pourquoi l'idéologie patrimoniale a immédiatement perçu dans la forme muséale un outil de premier ordre pour parachever sa doctrine universaliste. Quoi qu'il en soit, le musée n'apparait dans sa forme institutionnelle qu'à partir de la révolution française, moment où la notion de patrimoine émerge concomitamment à l'idée de propriété publique. Néanmoins, la genèse commune du musée et de l'idéologie patrimoniale, n'exprime à nos yeux

[14] Sous une dénomination extrêmement large apparue au début des années 1990, les musées de sociétés sont caractérisés par « *leur rôle de conservatoire, d'étude et de valorisation de collections composées d'objets et de documents témoins de l'évolution de l'homme et de la société* » (Drouguet, 2015, p.104). Ils regroupent les musées d'ethnologie, d'arts et traditions populaires, des musées techniques et industriels, d'histoire, des musées de site et de plein air – ils englobent jusqu'aux écomusées. Ils visent en premier lieu à documenter l'évolution de l'homme dans sa société ; ils se distinguent des musées d'art ou de sciences naturelles. Avec lui les expots changent de nature, ils deviennent des « *objets ou documents témoins* » (Drouguet, 2015, p.104) qui participent à l'élaboration d'une mémoire collective commune intriquée dans une projection contemporaine. Dans le basculement sensible qu'opère le musée de société, ce sont les expots qui documentent le propos muséal et non l'inverse.

qu'une mobilisation intéressée de cette forme d'accueil. Nous restons convaincus qu'une instance poïétique préside au phénomène muséal, et que l'idéologie qui s'y déploie, restreint, voire éclipse cette phénoménalité.

L'espace muséal

Dans quelle mesure l'espace muséal éclaire-t-il nos rapports à l'espace public ? Ce type de questionnement sous-tend la particularité de l'espace muséal en tant qu'espace public. Sur ce point le philosophe Jacques Rancière note que le musée est « *une forme de découpage de l'espace commun, et* [un] *mode spécifique de visibilité* » (Rancière, 2008, p.65). Ainsi, la partition du visible et du sensible qu'il opère détermine sa prise sur l'espace public. Les rapports complexes qu'il tisse à l'espace public sont toutefois hérités d'une longue maturation. Historiquement, celui-ci, d'abord confiné à l'espace privatif du collectionneur, s'est déporté dans l'espace public. Il s'est en un sens ouvert, détendu, libéré de l'emprise subjective appliquée par le propriétaire du lieu et de la collection. Dans le processus historique qui vit la forme muséale accéder à l'espace public, le totalitarisme du collectionneur/aménageur cède la place à d'autres acteurs – conservateur, commissaire, curateur, scénographe, etc. –, qui contribuent tous par leurs travaux respectifs à emporter le musée dans un mouvement de production réflexive sur les spatialités muséales.

L'espace muséal est un espace par essence mûri, c'est un geste qui trace dans l'espace public, il n'émerge ni anonymement, ni dans la confusion ou le tumulte. Dorénavant sur le seuil du contemporain, l'espace muséal est en attente. C'est le lieu des expositions, que l'on habille conséquemment et ponctuellement au gré des mises en scène ; l'espace y est transitif, pris dans un devenir relatif aux objets. Comme le note l'artiste et critique d'art Brian O'Doherty : « *il n'est plus qu'une sorte de potentiel indifférencié* » (O'Doherty, 2012, p.64), il est en attente d'émersion. En fait, l'espace expositionnel illustre magistralement dans sa maturation le retournement paradigmatique par lequel l'espace au sens large s'est défait des mythologies qui l'habitaient, des rhétoriques et des craintes qui caractérisaient l'espace social pré-moderne. L'espace n'est plus conditionnel des phénomènes, c'est plutôt le mouvement inverse que donne à appréhender l'espace de l'exposition. Il

s'efface donc au profit de son contenu. Les expots que l'on y place sont au final ce par quoi il advient.

Quant à son public, le voilà chez lui, au moins symboliquement : l'espace public du lieu de l'exposition lui est dû car l'institution muséale garantie son ouverture. Ainsi, le regard que porte le spectateur sur les œuvres maintenues dans cet espace se déploie selon des modalités analogues à l'espace public. Dans un musée, cela signifie qu'attentifs nous sommes à l'espace et aux œuvres, mais surtout à nous-mêmes. Rien d'extraordinaire à cela, l'espace public est à tous avec autant pour tous, tandis que la pratique est toujours l'objet d'un rapport à d'autres pratiques. Par ailleurs, l'espace d'exposition se situe directement dans un rapport de déséquilibre à son public. Il est d'une certaine manière redevable de l'avènement démocratique par lequel il accéda au domaine public. L'espace d'exposition doit l'ouverture de son espace aux citoyens, il doit la sécurisation des œuvres qui y transitent face à l'opacité des marchés d'art – auxquels le peuple est étranger. Mais par-dessus tout, il doit se faire voie d'existence des œuvres, c'est-à-dire qu'il doit d'une certaine manière vitaliser les œuvres[15], affirmer leur présence au monde en devenant objet de regard. C'est ce qui fait dire au philosophe Boris Goys que l'exposition est *« le remède qui guérit l'image malade, la porte à la vue du public, lui confère présence et visibilité, et la transforme en objet de jugement collectif* » (Groys, 2015, p.58). L'exposition guérit l'image car celle-ci, à l'ère des médias écraniques, souffre d'un défaut de visibilité et d'un manque de profondeur, liés semble-il à sa multiplicité paradigmatique. Dans le contexte de représentation esthétique qu'offre le musée, l'image retrouve un pouvoir fédérateur qui joue contre la fragmentation des regards, elle s'opacifie au même rythme qu'elle quitte la transparence à laquelle la confine la société contemporaine médiatique. Ainsi, pour le philosophe Jean-luc Marion, les musées sont « *des réserves d'intensité d'apparition qui, d'une certaine façon, rehaussent la visibilité du monde* » (Marion, 2015, p.52). Au surplus, si pour le médiologue Régis Debray le musée est une « *fabrique de visibilité* » (Debray, 2000, p.64) cela veut dire qu'il est une matrice – un médium – fonctionnant comme « *le lieu alchimique où la vision relance la création* » (Debray, 2000, p.64). De nos jours, plus

[15] Plus que toute autre, cette tache est dévolue au « curateur » de l'exposition, terme dont la racine latine « *curare* » renvoie à l'action de prendre soin, de veiller à, de soigner.

que vitaliser l'art, le musée introduit le mouvement qui conduit la création à s'exposer et inversement : l'exposition – en tant que processus – à se créer.

L'espace d'exposition postmoderne donne à voir une mécanique paradoxale où l'espace émerge par les œuvres et où les œuvres ne peuvent émerger que par l'espace qui leur est dédié. C'est un agencement à double sens où l'espace d'exposition doit valoriser l'autonomie esthétique de l'œuvre au moyen d'une esthétique objectale neutralisée par la mise en scène muséale[16]. Autant dire que l'espace muséal contemporain est un espace contradictoire, car celui-ci est condamné à simultanément renier et affirmer son existence pour faire émerger les œuvres au monde. Ses modalités existentielles se rapprochent d'après nous de l'individu contemporain au sens large, lui qui est perpétuellement forcé à affirmer sa différence et sa présence sociale à travers ses gouts ou ses talents et dans le même temps contraint de s'effacer, de côtoyer l'anonymat dans la machine administrative, ou de s'y confronter dans le devenir abstrait de la donnée binaire des réseaux de télécommunications.

Dans son acception moderne et contemporaine, l'espace de l'exposition s'appuie sur un espace artificiel, c'est-à-dire fonctionnel, maitrisé, nettoyé des particularismes passionnels que contenait autrefois l'espace affectif, intime, de la collection observée dans les cabinets de curiosités par exemple. De fait, à travers l'exposition, le musée fonctionne comme un dispositif [17] se prévenant des réappropriations de l'espace par le public. Néanmoins, l'espace d'exposition, et plus généralement l'espace muséal, est un lieu anthropologique au nom des usages spectatoriels relatifs à la mise en scène du patrimoine de l'humanité qui s'y déroule, ainsi qu'au motif des pratiques sensibles qui y prennent forme. Pourtant, au vu des

[16] L'idée d'esthétique objectale neutralisée est relative au support *White-Cubique* de l'œuvre exposée. Née dans l'espace de la galerie à la fin des années cinquante, *WhiteCube* est le support archétypal de référence pour exposer l'art de nos jours : « *cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique* » (O'Doherty, 2012, p.37).

[17] D'après Michel Foucault, à qui l'on doit d'avoir replacé la notion au cœur de l'espace social, un dispositif est « *un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions des aménagements architecturaux* […] *bref : du dit, aussi bien que du non dit. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments* ». En outre, le dispositif est « *sorte de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante* » (Foucault, 1994b, p.299). De là on peut estimer que le musée est un dispositif qui, au regard de l'histoire, s'est toujours articulé avec des instances de pouvoir au service de causes diverses : universalisme esthétique, idéologie nationale, identités, compétition culturelle et économique, etc. Par ailleurs, l'exposition est elle-même un dispositif dans un dispositif au titre d'agencement spatialisé d'objets (Davallon, 2003).

traversées incessantes qu'il subit, de l'anonymat dans lequel se tracent les sillons déambulatoires spectatoriels, de l'individualité solitaire de la contemplation et du parcours touristique dans lequel s'inscrivent des machines muséales institutionnelles telles que le Louvre[18] par exemple, on aurait tendance à dire de l'espace muséal qu'il est un « *non-lieu* » contemporain, au sens défini par Marc Augé (Augé, 1992). Etant entendu que le non-lieu – comme le lieu – « *n'existe jamais sous une forme pure* » (Augé, 1992, p.101), il s'agit néanmoins de voir dans l'espace muséal un environnement où la forme anthropologique subsiste, où des relations organiques se nouent et émergent sur un mode mineur, c'est-à-dire à la marge, dans le contre-champ de l'ex-posé. Au devant du dispositif d'exposition muséal et des règles qui s'imposent à son bénéficiaire – c'est-à-dire au public de l'exposition –, le visiteur, par sa pratique du lieu de l'exposition, transgresse, transforme, échappe au contrôle, fait émerger des formes anthropologiques nouvelles telles qu'à pu en parler Michel de Certeau (De Certeau, 1990) à propos de la ville et de ses habitants, ou même Régis Debray (Debray, 2000) par rapport au rôle du milieu – mental, social – sur la transformation des usages que colportent les techniques avec elles.

Hétérotopie muséale

Finalement, pour aller plus avant dans la tentative de caractérisation de l'élément spatio-temporelle de la forme muséale, nous allons nous appuyer sur le concept d'*hétérotopie* forgé par Michel Foucault. Il est fondamental d'envisager que les hétérotopies sont inextricablement liées à la mise en œuvre d'un processus visant à discipliner les populations : elles s'agencent dans un rapport sous-jacent au pouvoir. Ainsi, partant du principe que l'espace est un construit fondamentalement hétérogène et structuré par un ensemble de relations qui définissent des lieux distincts, Michel Foucault aborde spécifiquement certains d'entre eux au motif qu'ils contredisent littéralement cette mécanique tout en conservant le réseau relationnel qui sert à les définir. Ainsi, prolongeant les utopies – dont le musée relève toutefois au niveau des modalités de mise en œuvre d'un certain mythe muséal – qui n'ont, par essence, aucune assise spatiale réelle, les hétérotopies sont localisables et

[18] Le musée le plus fréquenté du monde en 2018 avec plus de 10 millions de visiteurs annuels.

concrètes. Elles se fondent dans un balancement des spatialités, c'est-à-dire dans la pondération du spatial par des spatialités utopiques,

> « *dessiné(e)s dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables* » (Foucault, 1994, p.755-756).

Les hétérotopies se constituent donc sur le mode de la dissemblance, de la divergence spatiale, vis-à-vis des liaisons relationnelles qu'elles contiennent, elles sont alors en même temps reflet, projection, absence des lieux qu'elles réverbèrent.

Michel Foucault relève six principes hétérotopiques :

- Les hétérotopies sont universelles.
- Elles ont un fonctionnement déterminé relatif aux sociétés desquelles elles émergent.
- Elles ont le pouvoir de faire se confondre les lieux, c'est-à-dire de superposer des spatialités incompatibles entre elles.
- Elles se fondent généralement sur une dissension du temps, un remaniement temporel sur le modèle similaire de l'*hétérochronie.*
- Elles déterminent simultanément leur ouverture et leur fermeture.
- La relation que noue l'hétérotopie à l'espace s'agence toujours suivant deux polarités extrêmes l'une à l'autre.

La forme muséale est une hétérotopie typique, dans laquelle Michel Foucault voit « l*a volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure* » (Foucault, 1994, p.759). Effectivement, le musée est une machine à accumuler et à enfermer[19] des objets. Mais pour nuancer, il faut entrevoir qu'à travers ces objets s'accumule du temps et de l'espace qui ne sont pas seulement des abstractions, ce sont des contextes déportés, c'est-à-dire : « *des identités et des mémoires* » (Amselle, 2016, p.42), et, dans une posture fonctionnaliste sur le marché de l'art, nous dirons, des

[19] Jean-Loup Amselle parle quant à lui de « *véritable prison* » (Amselle, 2016, p.8).

marchandises. Ainsi, le « topos » du musée est bien ancré dans la réalité, il est sans cesse ramené à l'espace vivant propre à l'habiter, systématiquement balloté entre le discours qui fonde le lieu et les pratiques anthropologiques qui en émergent.

La nature hétérotopique du musée exprime une modalité existentielle qui se place dans le balancement des spatialités : c'est un contre emplacement utopique localisé physiquement, qui est apparu dans l'histoire des sociétés parce qu'il était requis, soit absolument nécessaire à l'expansion du modèle de société occidental. Ainsi, lorsque Michel Foucault évoque l'idée ou la volonté qui présida au projet muséal hétérotopique moderne tel qu'il le conçoit, on est tenté d'y voir l'expression de l'idéologie patrimoniale. Depuis son invention, celle-ci a profondément construit la muséalité, jusqu'à l'amalgamer au projet patrimonial. Comme nous l'avons vu (chapitre 1.1), elle a fait basculer l'entreprise muséale dans l'uchronie, et ce faisant, a dénaturé l'utopie muséale primitive, l'élan premier, l'idée ou la volonté que l'on retrouve également dans le concept d'hétérotopie. Toutefois, comme nous l'avons énoncé dans un premier temps, il semble que la malléabilité de la forme muséale tende à systématiquement déconstruire tout excès de figement idéologique. Ce faisant, on a pu observer, à la lumière du processus évolutif de la forme muséale dans l'histoire ainsi qu'au regard de son déploiement dans les sociétés contemporaines, que la tutelle idéologique, par laquelle le musée s'est institutionnalisé, s'est progressivement effacée, et avec elle l'abstraction muséale ainsi remise en cause, comme à repenser. C'est alors un double jeu de permanence et d'évaporation qui se donne à voir lorsque l'on évoque le devenir muséal. Il y a d'une part l'image du musée classique, traditionnel, conforme aux clichés pourrait-on-dire, et surtout grande voie d'expansion du paradigme patrimonial occidental[20]. D'autre part le musée de société, déborné des habituelles lignes de définition du musée, qui se place comme un « *observateur interactif des faits sociaux* » (Deloche, 2010, p.90), conscient de ses apories et de son histoire, il se forme en un certain sens contre l'idéologie du patrimoine, il la déconstruit. Cette dualité de plus en plus commune expose une transition. Le musée de société, parce qu'il réadapte sa forme à la réalité sociale en mettant en perspective ses actes et ses contenus, tend à renouer avec le principe utopique muséal et ce faisant à se libérer du processus

[20] Dont l'une des figures la plus récente et la plus paradigmatique est le Louvre Abou Dhabi.

uchronique. Ce faisant il abandonne sa référence à une légitimité intemporelle. Ce modèle dynamique de muséalité laisse entrevoir ce vers quoi tend irrémédiablement chaque musée si l'on considère les modes de développement qu'impose la contemporanéité.

Conclusion

À travers l'exemple contemporain des musées de société, nous questionnons en filigrane les conditions du devenir de la forme muséale. Capable d'accueillir toute sorte de discours, d'objet ou d'image, le musée semble en fait prédisposé par sa mécanique interne à imploser sous l'hétérogénie chronique qui l'habite par essence. Finalement, la forme muséale n'est-elle pas instable par définition ? C'est en tout cas ce qu'entrevoit Bernard Deloche lorsqu'il évoque le caractère « *méta-stable* » (Deloche, 2010, p.89) du musée de société – c'est à dire voué à connaitre une situation perpétuelle de crise pour satisfaire d'une certaine manière son actualisation ; le diagnostique est selon nous généralisable à la forme muséale dans son ensemble. Cette proposition renvoie à celle de l'archéologue André Gob, qui perçoit dans le musée une institution non pas dépassée, mais plutôt inaboutie : « *son évolution n'est pas achevée* » (Gob, 2010, p.159). Nous n'en partageons pas le diagnostic, car le musée porte en germe l'infinitude de sa forme. Cet aspect est structurel de sa contemporanéité. Tout comme l'œuvre est vouée à une certaine indépendance pour exister, le musée contemporain est un acteur qui doit affirmer son contrechamp, c'est-à-dire son regard critique sur l'ordre du voir. Par cette transition symptomatique, le musée se décentre des objets qu'il héberge, de ses contenus, pour travailler réflexivement sur son œuvre – le mot est choisi – recomposant sa pratique avec un public devenu véritablement objet de l'exposition à part entière. Ce faisant, il lui offre une expérience de l'art renouvelée. Simultanément, son public est par essence celui qui régénère sa forme, réactive le lieu, à chacune de ses visites, à chacun de ses passages.

1.3 Muséalité contemporaine

Le musée et la pratique culturelle

Les mutations muséales pour l'heure étudiées, manquent d'exprimer combien le musée est ancré dans les mœurs de la population. Il semble que son institutionnalisation repose sur sa reconnaissance en tant qu'idéal démocratique – un contre-lieu utopique – par la population, lieu dans lequel s'exprimerait sans nuance une tendance à l'expression universelle de l'homme : le musée offre une expérience qui est théoriquement la même pour tous. C'est d'ailleurs en cela qu'il est un appareil d'émancipation. À cet égard il se distingue de l'opéra ou du théâtre, dans lesquels l'expérience du spectateur est conditionnée par l'investissement pécunier qu'il dédit à son siège. Le musée nous ramène donc à un format expérientiel archaïque, d'une simplicité et d'une efficacité remarquable pour la démonstration collective qui en résulte. Autrement dit, l'expérience de visite d'un musée est aussi intéressante pour ce qu'elle témoigne de la pratique culturelle de nos jours, que pour ce qu'elle perpétue de mise en commun et nous relie à la société.

Si le musée est une construction par laquelle approcher l'inscription des hommes dans leur société, c'est par le prisme de la pratique muséale que se mesure cette relation. Pratique culturelle, pratique de loisir, pratique touristique, pratique populaire, la pratique du musée s'inscrit à la traversée de champs d'investigations sociologiques et anthropologiques. Objet d'analyse récurent, la fréquentation muséale concentre une série d'enjeux tous relatifs à la capacité de l'institution à capter un public le plus hétéroclite qui soit et toujours plus nombreux. Ces deux voies de développement sont conformes à l'état de la pratique muséale de nos jours. Car, depuis sa création, le musée a toujours généré de la reproduction sociale quand bien même il soit ouvert à tous : « *le musée demeure un lieu essentiellement fréquenté par les couches sociales les plus élevées de la population. Mais il est bien objectivement bien plus fréquenté qu'avant* » (Deloche et Mairesse, 2008, p.158). Ainsi, conformément à sa mission sociale, le musée ambitionne utopiquement de détricoter les rapports de domination qui circulent dans la société par une proposition indifférenciée. Dans le même mouvement, le musée vise le plus grand nombre, il s'expose à la masse, il devient foule. Au surplus, il ne faut pas mettre de coté

l'industrialisation de la culture à laquelle participe le musée lorsqu'il devient une machine touristique. Dans cet axe, il tend à connoter une forme de banalité, et ainsi à devenir le lieu commun de la culture institutionnalisée.

Par un rapide coup d'œil à la question et en prenant pour seul exemple la France, « *le chiffre de 3000 musées, souvent évoqué, peut s'étendre à 10000 si l'on englobe tous les « musées » et lieux d'expositions* » (Labourdette, 2015, p.3). De la même façon, les statistiques officielles de fréquentation des musées éditées par l'Etat nous révèlent que toutes natures des collections confondues, les « *Musées de France* » ont totalisé près de 65 millions de visiteurs pour la seule année 2014 (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016, p.138) ! Statistiques impressionnantes qui ne comptabilisent pas les visiteurs des espaces d'expositions non labélisés qui sont largement plus nombreux. Ces données statistiques succinctes ont le mérite d'éclairer le caractère protéiforme de l'institution muséale, ainsi que sa capacité à canaliser les foules en ses murs : il existe une multitude de lieux dédiés à l'exposition d'art que l'on peut visiter et qui sont conséquemment investis par la population.

Un régime muséal diffus

On peut rendre compte de l'essor des musées à travers la multiplication impressionnante de ses formules et avatars en tout genre. Il y a ainsi une tendance à la démultiplication des postures muséales qui intervient semble-t-il, corrélativement à l'éclatement référentiel auquel correspond la postmodernité, période durant laquelle l'existence humaine mais aussi toutes les structures sociales se sont profondément individualisées, réorganisées sous l'effet de processus d'atomisation découlant de la massification des contenus culturels. Aujourd'hui, le musée reflète la multiplicité, et plus que ça, il l'incarne au regard de la diversité des formes d'expositions rencontrées, des œuvres et des objets aujourd'hui exposés.

Dès lors, nous souhaitons mettre l'accent sur le phénomène d'expansion voire d'extension de la forme muséale. Ce phénomène suit un processus qui s'apparente à une tendance à l'itinérance, au vagabondage, à l'échappée de sa forme au dépend du référentiel spatial muséal traditionnel. Les appétences bien connues du musée à s'exposer « hors les murs » témoignent significativement de cette inclinaison. Mais plus encore, nous souhaitons pointer cet instant où le musée devient signifiant au-

delà de ses matérialités ; le muséologue Philippe Dubé parle en cela de musée *à l'état gazeux* (Dubé, 2011), état qui désigne le processus de dissémination indirecte de la muséalité sur la réalité. En effet, c'est comme si se dévoilait chaque jour plus nettement, un phénomène de muséalisation de l'univers[21]. La forme muséale serait à ce point efficace pour produire des agencements collectifs qu'elle se transforme en mode harmonique, elle devient un thème qui envahit doucement la culture, qui s'insinue de façon générale dans toute la société comme une espèce de variable d'aménagement. Ce constat est à l'image de ce que nous pointions plus haut alors que nous évoquions la malléabilité de la forme muséale en tant que principe fondateur de son efficacité propre. Dans une perspective contemporaine, le paradigme contemporain de la muséalité renvoie au phénomène de démultiplication de la forme muséale en relation avec une infinité d'espaces et de lieux, une tendance à l'évaporation et à la ramification du principe de mise en abyme de la réalité auquel elle contribue. Ainsi, la forme muséale devenue muséalité essaime la réalité par vaporisation, comme l'on appliquerait un remède miracle sur les maux qui rongent toutes les sociétés contemporaines en manque de prise sur une réalité fuyante. La forme muséale sert ici de « cadre », de référence à une certaine pratique de l'espace qui devient nécessaire à la compréhension des phénomènes, et à leur inscription dans la réalité sociale.

Le muséal produit une fréquence d'appréhension sensible sur laquelle s'accorder. Le muséal diffus transcrit ainsi la mise en scène du commun, par l'apport d'un cadre référentiel. On retrouve dans cette idée la notion « d'appareil » telle qu'a pu la travailler Jean Louis Déotte. D'après lui, le musée est un appareil moderne, dans le sens où il configure une sensibilité commune : « *Au principe de l'appareil, il y a la fonction de « rendre pareil », « d'appareiller » : de comparer ce qui était jusqu'alors était hétérogène* » (Déotte, 2011, p.17). Ainsi, le musée configure également ce qu'il appareille. Fonction remarquable qui distingue l'appareil muséal d'entre tous les appareils – qu'il s'agisse de la vidéo, de la photographie, de la perspective, etc. – : « *Il est celui qui empêche les autres appareils d'accomplir*

[21] « *Un peu partout, on use de stratégies muséales par l'entremise d'expositions d'objets, de mises en scène esthétiques, ou de scénographies historiées, de rassemblements commémoratifs, de fêtes patrimoniales, d'environnements immersifs et interactifs, d'implication réelle ou de participation active du public dans un contexte culturel. Autant d'éléments qui contribuent à une muséalisation de notre société sans que le musée n'y soit associé* » (Dubé, 2011, p.86).

leurs taches » (Déotte, 2011, p.16). Ainsi, le référentiel muséal, qui est un médium, se place au devant d'entre toutes les productions culturelles et artistiques mais également au devant de tous les appareils. Il les configure, les assemble au sein d'un régime d'apparition esthétique universel, une inclusion totalitaire qui défait la différenciation pour faire émerger une « *omnitemporalité* » soit une « *temporalité du pré-individuel* » (Déotte, 2011, p.22) de laquelle toutes les autres – temporalité des œuvres, des objets, des phénomènes, des récits – paraissent provenir.

Finalement, les vertus que l'on semble prêter à la forme muséale sont conformes au pouvoir impressionnant qu'elle contient. Le musée est un produit de l'humanité qui a toujours indirectement révélé des représentations sophistiquées, des nœuds sémiotiques ou des liaisons affectives entre elles et le monde qu'elles habitent. Avec le musée à l'état gazeux, on observe tous azimuts des tentatives vouées à la synchronisation des temporalités contemporaines symptomatiquement fragmentées avec un régime de signification existentiel. Faire sens à tout prix, produire une fréquence d'appréhension ou de perception commune, voila ce qu'exprime la démultiplication du référentiel muséal à toutes les franges de la société.

Le concept de muséalité

Nous avons rapidement évoqué jusqu'à présent le concept de *muséalité*. Le musée à l'état gazeux et le muséal diffus qu'il suggère, nous offrent déjà une première approche du concept. La muséalité désigne sous cet angle une certaine pratique de la forme muséale à travers la propension des sociétés à y recourir pour agencer un certain rapport à la réalité en relation avec un espace commun. Mais c'est une lecture qui manque à nos yeux d'introduire sa dimension communicationnelle, pourtant centrale. Dans l'histoire de la muséologie, la muséalité évoque, d'après une acceptation du terme résolument élargie, la « *relation spécifique entre l'homme et la réalité* » (Desvallées et Mairesse, 2005, p.140). Dans cette acceptation du concept, l'homme construit sa relation à la réalité par la muséalisation primitive qu'il fait du monde – il identifie, évalue, préserve des objets – dans un souci de la communiquer « *à ses proches, autant qu'à la postérité* » (Desvallées et Mairesse, 2005, p.141). Cette lecture relationnelle de la muséalité est intéressante parce qu'elle décentre, comme le laisse entendre le musée à l'état gazeux, le regard

de l'espace d'exposition muséal, mais également parce qu'elle permet d'envisager la muséalité comme un processus qui serait stable dans le temps et préexistant à la forme muséale institutionnalisée. Autrement dit, la muséalité est *fondation de la réalité par un processus d'appropriation spécifique de ses témoins, matériels ou non*[22]. Le musée n'est, au regard de cette définition, qu'une production collective qui néantise à dessein les particularismes affectifs qui s'instaurent spatialement dans la muséalité. C'est dans la dimension hétérotopique du musée que se manifeste le plus fortement cette tendance. Dans cette perspective, le musée est fondamentalement intriqué dans une relation au pouvoir, il œuvre précisément a discipliner les foules, et quelque part à rationnaliser l'expérience du sensible. Car l'espace de circulation propre à l'espace de l'exposition est un cheminement cadré/situé, artificialisé. Autrement dit, le musée discipline les corps, il modère les liaisons chaotiques que l'homme tisse avec le monde dans un mouvement d'appréhension objectivé. Il reste toutefois un lieu de prédilection pour entrevoir l'hétérogénéité des images ou des objets du monde compte tenu de son ambition – universelle – à tout inventorier. La pratique muséale se fait alors éveil de la muséalité.

Ainsi, il nous semble déterminant d'indiquer que ce qui distingue la muséalité du muséal diffus se situe dans un rapport complexe au sujet et revêt un rapport existentiel. La muséalité est bien une relation au monde, mais avant tout une relation singulière, unique et construite. La constitution d'une collection est pratique de la muséalité, toutefois la muséalité ne s'y réduit pas. La muséalité s'étend aussi à l'impalpable, à l'immatériel, à l'idéel, à l'irréel. Dans une sorte d'écho à la malléabilité de la forme muséale, nous dirons que la muséalité est imprécise, elle n'est pas finit ou calculée. Elle n'est pas programmée par convention ou limite ; la muséalité est fondamentalement hétérogène, elle est ouverte à tous les particularismes et les extravagances, toutes les sensibilités. Dans une certaine mesure elle est intimement

[22] Pour une meilleur compréhension il faudrait rapporter le concept de muséalité à l'idée de monde spécifiquement construit par le sujet, c'est-à-dire rendu visible pour lui-même et matérialisé au moyen d'un processus d'artefactualisation via lequel s'expose des « *configurations de la réalité, c'est à dire le résultat d'un ensemble d'art de faire et de penser l'espace, le temps, l'autre. Ces matérialisations fonctionnelles et symboliques que l'être fait de son monde, avec, sur et à travers l'espace, se visibilisent à travers les différents discours qu'il tient en et pour lui et les autres : paroles, dessins, gestes, œuvres d'art, etc* » (Hoyaux, 2013, p.60). Ce processus de structuration de la réalité, ici décrit du point de vue de la géographie, nous parait rendre compte des propensions du concept de muséalité à expliciter la dimension artefactuelle, matérialisée, que manifestent les existences individuelles quant à la manière dont elles construisent leurs propres réalités subjectives à travers une forme muséale.

liée à l'imaginaire et plus précisément à l'ambivalence qui caractérise son produit systématiquement élaboré dans le jeu, l'équilibre et les tiraillements, entre une sphère collective et une sphère individuelle, relative au sujet. La muséalité trouve des moyens de conjuguer ces perspectives, ce pourquoi elle produit des espaces intermédiaires, des *zones de médiation scénographiques* au sein desquels peuvent se rejoindre ces deux polarités. Ainsi, la muséalité s'établie dans la relation, c'est pourquoi elle est l'apanage de l'homme mais tout autant du musée et de ses acteurs. L'un des aspects les plus marquants se porte sur sa communicabilité. Elle prospère en effet dans le partage. C'est une relation qui s'expérimente, s'expose, se transmet, elle fonctionne aussi par contagion, mode. Si la pratique muséale est éveil de la muséalité, il est intéressant de pointer combien la visite d'un musée ou d'une exposition menée à plusieurs, est paradigmatique d'un genre de stimulation de la muséalité, une forme de mise en tension des liaisons affectives, qui peuvent être aussi énigmatiques pour soi-même, que l'on noue au contact d'œuvres, de leurs mises en scènes et des scénographies qui leur sont propres. Visiter à plusieurs m'amène à exposer – placer à la lumière de – ces attachements noués dans l'expérience, ce qui revient par extrapolation à s'exposer soi-même dans un espace qui est précisément dédié à cette technologie.

Ainsi, il ne faut pas seulement assimiler la communication de la muséalité à un legs ou à un processus de transmission, en somme un héritage d'un certain passé vers un présent, ou d'un présent vers un futur et ce, quel que soit les moyens utilisés, mais à un désir touchant à la communication de soi à travers l'expérience de l'espace. Car la muséalité est la *mise en scène relationnelle que nous faisons des témoins du monde*. Aujourd'hui, ce désir serait confondu dans l'expression des élans narcissiques de l'individu contemporain appareillé aux médias, plus que jamais façonné par l'image et fondamentalement soucieux de la sienne. Les réseaux télé-communicationnels comme les réseaux sociaux pourvoient techniquement à cette mise en scène par l'apport d'une scène virtuelle surexposée dans laquelle les muséalités se trouvent réverbérées ou abimées.

Muséalité contemporaine

Jusque là, nous avons tenté de rendre compte du musée dans sa qualité à signifier autre chose que lui-même et en suivant, d'observer comment il pouvait

incarner un référentiel relationnel efficient pour agencer les rapports formels et affectifs que l'homme élabore vis-à-vis du monde ou de la réalité. Il nous intéresse désormais d'observer comment le musée en tant que lieu, s'est transformé et parvient à répercuter dans son rapport à l'espace et aux spectateurs, l'hybridité qui caractérise son régime de présence aujourd'hui, tant en termes communicationnels que scénographiques. Pour ce faire nous allons montrer comment s'exposent différents aspects de la muséalité contemporaine au regard notamment du musée « moderne » et de ses apories.

Schématiquement, dans le musée moderne de la première moitié du XXe siècle, l'espace baigne dans une sacralité qui conforte le sentiment de fixité des repères spatio-temporels. Le musée est un lieu de culte dans lequel toute une série de contraintes[23] s'applique sur un visiteur dont on soupçonne, de façon à peine voilée, l'incompétence quant à ses facultés de jugement envers ce qui lui est présenté. Absolument autonome vis-à-vis d'autres spatialités, c'est un sanctuaire dans lequel les expots trouvent refuge. D'un point de vue expositionnel, le musée moderne du début de siècle est à l'apogée d'une muséologie qui « *perfectionne la relation d'interdépendance entre l'organisation de l'espace et les critères d'agencement des collections* » (Eco et Pezzini, 2015, p.51). Cette relation hautement structurée entre l'espace et les normes scénographiques qui régissent l'exposition, trouve son assise dans la recherche d'une efficacité concordante entre l'espace des œuvres et l'architecture, ainsi qu'une muséologie sûre de son fait qui vise à conserver et exposer rationnellement les trésors d'une humanité en proie à la destruction ou à l'accaparement totalitaire en ce début de XXe siècle. Sous ces aspects, le musée moderne maintient une mise à distance fondamentale entre les expots et le visiteur. Il incarne sommairement une approche verticale de la pratique spectatorielle : il propose une expérience de la distance. Il matérialise une séparation structurelle de son espace avec l'espace public au sens large, vis-à-vis duquel il n'a rien à voir : le musée moderne à une haute image de lui-même[24]. Si l'on devait

[23] En 1923, Paul Valéry dans *Le problème des musées,* rend compte, à travers son expérience personnelle, du traumatisme que constitue la visite du musée notamment à travers le « *vertige du mélange* » (Valéry, 1960, p.1293) qu'il met en scène, et le « *sentiment de la contrainte* » (Ibid, p.1290) qu'il fait naitre chez l'auteur.

[24] « *L'ambition première du musée est de s'extraire du monde en extrayant de la matière jugée précieuse et inaliénable ; ce qui lui aura valu au bout du compte de devoir se soustraire à la loi*

définir les ressorts de la muséalité classique propre au musée moderne, il s'agirait d'observer la sacralité de la mise à distance du sujet corrélativement à sa méconnaissance par l'institution. Le muséal n'est ici aucunement diffus : il est concentré dans l'enceinte muséale et nulle part ailleurs, il ne fuite pas, ne se diffuse pas. Quant au visiteur, il construit une muséalité de l'ombre, sauvage, qui ne trouve aucun écho dans le propos muséal ou dans la construction de l'exposition.

Depuis le musée moderne ainsi décrit, les évolutions et les ramifications du fait muséal sont nombreuses et disparates. D'abord, comme on a pu l'aborder à travers l'exemple des musées de société, le musée contemporain reformule sa posture pour défaire les séparations : en déplaçant le champ d'action muséal dans la temporalité du projet de société, le musée de société rapproche plus qu'il ne dissocie, il défait la séparation inhérente à l'appréhension des expots, réinvente une muséalité de musée qui relie l'homme à la réalité du monde qu'il habite. D'une autre manière, il semble que le musée d'art contemporain tende lui aussi à générer une expérience qui refoule la distanciation. Celle-ci ne se formule pas dans sa dimension projective mais plutôt au niveau de la *célébration de l'expérience* à laquelle nous convie l'art contemporain. La présence de plus en plus récurrente d'installations artistiques en est l'un des symptômes. Celui-ci signale la recherche d'un art de l'expérience : comment « vivre » l'art directement, sans délais, au plus près du corps et de la dimension sensorielle de l'expérience ? Il est en outre notoire que les artistes contemporains produisent de plus en plus à destination des musées, ce qui signale par ailleurs l'appétence des musées envers cette forme d'art. Enfin, qu'il s'agisse indistinctement des musées de société ou des musées d'art contemporain, le spectateur est aujourd'hui toujours plus invité à s'approprier ce qui est exposé par l'intermédiaire d'instances de médiation souvent interactives qui nous plongent à leur tour dans un rapport de proximité aux choses en affectant nos sensibilités par leurs potentialités ludiques et nouvelles formes d'accès aux savoirs qu'elles rendent possible. Tendanciellement, l'expérience de la muséalité contemporaine est l'expérimentation d'un rapport au délai néantisé.

---

des masses (le nombre) et de la globalisation qui semble devenir aujourd'hui son destin » (Dubé, 2011, p.85).

En outre, la croyance fervente que les musées contemporains vouent dans l'abolition ou dans la réfutation du délai traditionnellement instauré par la médiation muséale, peut s'observer à travers la tendance contemporaine des musées à se constituer en agrégateur de communautés par l'entremise des plateformes virtuelles. Ce faisant, le musée se fait acteur de sa propre référence – virtuelle –, capable de soutenir et de catalyser des formes discursives ou créatives dont il retire par la suite le bénéfice. En ce sens, il s'agirait d'observer un mouvement d'instauration de la proximité plutôt que d'abolition du délai. C'est alors dans une proximité à l''individu que l'institution muséale déporte son régime de muséalité, en personnifiant sa relation au monde au moyen des ressources télé-technologiques qui mettent à la portée de l'homme le muséologique, autant qu'il le banalise. Si retisser du lien avec un public trop longtemps dédaigné semble constituer une juste évolution des choses, il est tout autant légitime de se demander si cette assimilation, cette volonté de faire monde ensemble, ne contribue pas à défaire un exercice de la muséalité qui s'agence aussi dans la contemplation, qui comme chacun le sait, est une posture qui demande et suscite du délai, voire de la distance.

Enfin, d'un point de vue purement spatial, il nous semble que l'espace d'exposition muséal suit, de manière analogue au devenir gazeux du musée, un processus de déréférencement et d'essaimage des franges de son territoire, c'est-à-dire des bordures, des recoins, des passages et des zones traditionnellement étrangères à l'exposition. Autrement dit, l'espace d'exposition débordé à tous les espaces muséaux est partout et nulle part à la fois. Ces métamorphoses invasives trouvent illustration dans le fait symptomatique que les cages d'escalier, les commodités[25], mais aussi les vestiaires, les entrées, sorties, couloirs, deviennent également des espaces d'exposition. De façon générale, c'est l'occupation des passages, soit ce que l'on pourrait appeler au regard d'autres zones d'exposition plus conventionnelles des « espaces faibles » ou des zones interstitielles, qui semble paradigmatique pour aborder un processus tendant à réassembler la discontinuité de l'espace d'exposition. Un espace d'exposition tel que le *Turbine Hall*[26] (Tate Modern) est par exemple tout à fait paradigmatique d'une tendance à l'exposition dans les

[25] Voir à propos l'œuvre *America* (2016) de l'artiste sculpteur italien Maurizio Cattelan installée au sein des toilettes du Guggenheim New York.

[26] De par sa position centrale et sa fonction de passage, le Turbine Hall est à la fois dans et hors du musée : « *un espace ouvert relié à la ville elle-même* » (Tate Modern, 2016).

espaces de passages. Toute œuvre s'y trouvant exposée se trouvent en effet occuper des spatialités ambivalentes, à mi-chemin entre un espace public urbain et un espace public muséal. On retrouve là exprimée une muséalité contemporaine diffuse agencée de manière interstitielle, au croisement d'espaces, de territoires, de courants et de flux, métaphorisant la distribution parcellaire de nos existences au sein de territoires de moins en moins circonscrits et de plus en plus diffus. Ouvert aux artistes depuis 2000, cet espace monumental demande aux rares œuvres qui y prennent place une capacité à l'imprégner totalement, et apparente le travail de l'artiste à l'élaboration d'un geste à même de transcender ces volumes hors normes. C'est pourquoi le Turbine Hall accueil exclusivement des installations, seule forme d'art capable d'intégrer scénographiquement de tels volumes mais aussi de conjuguer les variations trans-contextuelles évoquées.

Conclusion

Finalement, il nous parait important de rappeler que ce qui caractérise la forme muséale est cette capacité à générer un modèle d'appréhension universel. Déporté à l'intérieur du régime muséal, tout deviendra autre chose ; c'est l'état de la présence même qui se transforme, que l'on parle des objets ou des corps. On a vu que quel que soit le degré de fluidité, ou de rigidité de la muséalité, il y a toujours quelque chose de premier sur quoi se greffe l'institution, une étincelle primitive qui touche archaïquement au rapport que l'homme noue avec le monde, un désir d'identification immuable auquel le musée donne forme en consacrant l'espace à cette fin. C'est pourquoi, il nous a semblé important de préciser dès l'introduction, que le musée tel que nous l'envisageons se place du coté du relationnel et donc du communicationnel. Cette posture nous amène à considérer le musée comme une construction communicationnelle à partir de laquelle peut se déduire un format relationnel ontologique, dans la mesure où celui-ci touche à l'existence et à l'expérience. La muséalité, en tant que mise en scène relationnelle des témoins du monde, est donc ce qui s'approche selon nous le mieux d'une ontologie muséale.

Le musée est un objet ambigu qui, dès qu'il rentre dans l'analyse, exhorte le chercheur à distinguer la dimension cachée qu'il contient. Les multiples discours qui s'en emparent nous ont incité à opérer à partir d'un relatif travestissement de l'objet muséal, dans une sorte de décentrement vis-à-vis des thèmes muséologiques

traditionnels ou du mythe muséal, afin d'en produire une lecture originale, en quête d'éclaircissements quant aux soupçons originels que nous portions sur la capacité du musée à signifier au-delà de ses matérialités.Il semble, au regard des propositions avancées, que l'appareil muséal contient le pouvoir unique d'enrailler toutes les destinations, catalyser toutes les *cosmétiques* (Déotte, 2015) en action, pour faire se produire le commun dans une morphologie universelle. La *morphologie de l'unanime* – qui est le fait de tous les participants – véhiculée par l'appareil muséal, engendre une composition communicationnelle formulée collectivement dans un rapport au monde et à ses images. Or cette production communicationnelle, a cela de remarquable qu'elle se constitue en une « formation scénographiée », c'est-à-dire à travers un agencement spatial significatif et représentable. Autrement dit, l'expérience muséale et la muséalité, ne prennent forme qu'à partir d'une expérience de l'espace d'exposition qui est une forme relationnelle scénographiée. Cela signale le rôle fondamental de l'espace dans la manière dont les individus, mais aussi les expots, se mettent en relation, en exposition les uns par rapport aux autres en fonction de l'espace et de ses qualités scéniques. En cela nous convoquons un *espace communicationnel muséal* spécifique aux dispositifs communicationnels techniques que mobilise l'institution, mais aussi et surtout déterminé par la dimension scénographique des agencements communicationnels.

Plus largement, si la forme muséale se situe aujourd'hui dans le voisinage d'un espace communicationnel contemporain omniprésent et diffus, virtuel et numérisé, il s'agit d'observer au-delà du dogme patrimonial et de la question subsidiaire de son adhésion, que le musée est une construction sociale dans laquelle se reflète toujours plus fortement dans le temps l'existence de l'homme. Pour ainsi dire : le musée se transforme avec son temps. Au regard du paradigme de la communication qui imprègne les sociétés hyperconnectées, on peut alors estimer que le musée devient symptomatiquement communicationnel et que c'est l'espace qui joue ce rôle d'opérateur à travers sa propension à être scénographié, et donc à devenir scène. Cette transformation de l'espace en scène est très révélatrice d'une époque dans laquelle il est de plus en délicat de distinguer le visible du visuel, de même que ce que signifie aujourd'hui communiquer quand on dispose d'autant de moyens pour le faire. À partir de ces enjeux, on peut se représenter un minimum ce que sous-tend la notion de *scénographie communicationnelle*, entre communication et espace, entre la scène et notre regard.

Chapitre 2 : La scénographie

Arrivés au moment de conclure l'analyse que nous faisions du musée, est surgie la notion de *formation scénographiée.* Le recours à cette notion s'est vu justifié par l'idée que la production du commun que formule l'expérience muséale s'agence ou s'assemble en une forme « artificielle » – dans le sens où celle-ci est un produit de l'art, soit quelque chose qui se distingue de l'originaire naturel par la voie de la création humaine – qui organise l'expérience. Cette forme, que l'on désigne « scénographique », se place à l'interface du phénomène pour en colorer la manifestation ; c'est pourquoi ce qui est scénographique est ambigüe par nature, n'est jamais contenu pleinement dans les objets, n'est jamais totalement diffus ou absent des objets. En ce sens, la scénographie incarne tout à la fois un rapport sophistiqué de médiation à l'espace et plus généralement ou simplement au monde, tout comme elle montre dans le même temps une propension du phénomène communicationnel à se produire et à s'incarner dans des agencements, comme si ce dernier prenait littéralement corps dans ces formes artificielles et intermédiaires. La scénographie est essentiellement l'expression d'une communication incarnée par l'espace, comme matérialisée.

Tel quel, le processus d'incarnation spatiale du communicationnel que nous identifions dans la scénographie ne diffère pas de l'idée relativement classique selon laquelle la communication est toujours déterminée par un certain type d'architecture, d'environnement ou de dispositif spatial, dans le sous-entendu que ces facteurs environnant l'expérience conditionnent l'émergence des phénomènes communicationnels, et concourent par là même à leurs inscriptions dans la sphère sociale. Mais le projet que nous souhaitons défendre ici concerne spécifiquement ce qui relève d'une prise de pouvoir sur l'espace dans ses dimensions matérielles et virtuelles. Cette prise de pouvoir est un processus de subjectivation : le geste d'une création donnant lieu à une représentation montée de toutes pièces. Ainsi la scénographie fait appel à l'imaginaire, elle sous-tend les facultés de l'homme à façonner le monde d'après sa subjectivité et l'on rajoutera, dans le désir second d'en opérer la représentation. Car la scénographie est inextricablement liée aux manières de voir et de faire-voir – avec ce que cela suppose de rapports de positions et de dépendances. C'est pourquoi, il s'agira de l'aborder en tant que *prise de pouvoir* sur l'espace mais également sous l'hospice d'une *prise en charge* du regard.

Dans cette perspective, la question du regard est centrale. Gardons à l'esprit que la notion de regard est fondamentalement distincte de celle de vision car elle porte en germe la différence qui émerge du sujet. Percevoir, c'est porter une empreinte. La question du regard est complexe car elle dénote l'opacité du sujet, sa négativité, à travers les liaisons qu'il noue ponctuellement avec le monde. On avancera succinctement pour l'heure autour de l'impondérabilité des engagements subjectifs qui découlent du regard, sans toutefois occulter que ces liaisons sont configurées par les dispositifs spatiaux et rendues visibles par leurs intermédiaires. Alors, s'il n'est pas possible de parler de l'intensité des relations au monde qui sont nouées dans le regard, on peut quand même estimer que ces relations dépendent d'un « originaire » corporel qui témoigne de la relation scénographique du regard au monde. En d'autres termes, le corps forme le regard dans un régime de coexistence sensible vis-à-vis du monde. Renversement : le regard est l'instrument par lequel se règlent les processus de corporéité et de corporalité par lesquels nous agissons en son sein. Ainsi, le regard exprime précisément les enjeux sensibles que concentre la scénographie. Il appose à sa théorisation, sa conception ou son élaboration, un mode de lecture immanent qui permet d'envisager à la fois les investissements subjectifs équivoques dont elle est l'objet, comme il permet de caractériser les métamorphoses qu'elle inflige aux spatialités dans lesquelles elle se déploie. Il faut alors envisager les télescopages et l'interpénétration des regards qui fondent le milieu scénographique. De la même façon, il ne faut pas perdre de vue que la scénographie n'émerge que corrélativement à l'objet dont elle entend transformer le regard qui s'y porte, quand bien même celui-ci se placerait du coté de l'immatérialité de l'image. Ni même oblitérer les mises en tension, les rapports affectifs que l'objet génère sur la scénographie.

En outre, conformément aux origines étymologiques de la notion, la scénographie prend corps sur l'espace de la scène. Dispositif de vision historique, le cadre scénique délimite un espace de représentation à partir duquel se déploie l'objet du regard. Sommairement, la scène est un espace qui cadre le regard du spectateur par l'entremise de la scénographie qui lui est propre. L'espace de représentation qui y prend place est un agencement spatial complexe qui acquiert sa consistance dans le jeu incessant des regards qu'il provoque et canalise, des regards conduits en résonnance à un sensible partagé par la communauté des regardeurs. La scénographie est ainsi congénitalement liée à l'espace de représentation, c'est-à-dire qu'elle émerge dans le présupposé d'une rencontre avec

le regard d'autrui. Elle agit comme différence : elle déforme les spatialités, transforme les régimes de visibilité, pour servir simultanément l'objet de la représentation et la représentation de l'objet. Cette dialectique inhérente à la scénographie est fondamentale.

Cependant, il convient de ne pas limiter l'espace de représentation à la matérialité du cadre scénique quand bien même celle-ci trouve efficacement application dans une diversité de lieux et d'espaces dont la fonction première est de donner à voir – citons en exemple le musée, le théâtre, voire la vitrine commerciale. En effet, celui-ci, replacé à l'aune des processus de subjectivation contemporains, tend à émerger et éclore tous azimuts par l'intermédiaire des dispositifs techniques de mise en relation des individus et par la médiation du support écranique à l'image. Sous cet angle, l'espace de représentation suit un mouvement de dissémination à travers lequel le « geste » scénographique se voit conséquemment sollicité et ainsi démultiplié, quand bien même sa récurrence sous-tendrait une forme de banalisation et de standardisation du geste et des affects qui s'y associent. Il nous semble alors que l'espace de représentation, replacé dans la perspective contemporaine d'un monde universellement scénographié par les subjectivités, constitue un socle théorique particulièrement fécond pour envisager comment les scénographies communicationnelles se construisent et se diffusent. En effet, il permet d'imaginer les ressorts rhétoriques qui composent l'inscription communicationnelle au sein de l'agencement scénographique, ici entendu comme forme communicationnelle spatialement incarnée et dévolue à l'accueil des subjectivités portées par le regard. Toutefois, on pourrait se demander en renversant l'hypothèse : les scénographies ont-elles seulement pour finalité exclusive de donner à voir ? Leur déploiement n'est-il pas à replacer à proximité d'une *ontogénèse*[27] du sujet tout comme l'est la muséalité précédemment mise au jour (chapitre 1.3) ?

Si scénographie et espace de représentation sont intrinsèquement liés, il n'en reste pas moins que dès que l'on s'efforce de théoriser ou de représenter le produit scénographique, on se heurte à une difficulté analytique inhérente à son objet : on

[27] Telle que l'envisage l'anthropologue Tim Ingold : « *c'est-à-dire le développement, la maturation d'un être humain, le processus grâce auquel celui-ci (ou n'importe quel autre organisme) vient au monde, se développe, mûrit et acquiert le savoir-faire, le savoir social et le savoir-être dont il a besoin* » (Ingold dans Descola et Ingold, 2014, p.36-37).

est confronté à l'impondérabilité des mises en tension et des motifs subjectifs qui en découlent de la part des spectateurs – théâtre – ou des visiteurs – musée. On peut résumer cet état de fait par l'idée que toute scénographie peut de façon limite se définir par l'apport des techniques, des matériaux ou des discours qui concourent à sa définition par son ou ses créateurs. Mais tel quel, toute scénographie ne peut réellement s'activer qu'à partir de l'expérience subjective qu'elle génère en chacun. Exemplairement, une scénographie peut potentiellement générer un champ d'appréhension qui se déploie dans toute l'étendue du regard. Alors, l'imaginaire spatial qui peut résulter d'une scénographie peut tout autant s'assimiler à une *zone* – un tout-petit lieu –, qu'à un *univers* – qui peut être incommensurablement vaste sous certains aspects. La scénographie invente et renouvelle les modalités d'apparition et donc d'appréhension des phénomènes et des objets, voire des êtres entre eux dès lors qu'ils rentrent en jeu dans la combinaison des composants scénographiques. Ce dernier aspect illustre tangiblement les effets engendrés par les *scénographies plasticiennes* (Lahuerta, 2010) dans lesquelles se jouent parfois la brouille des référents : l'œuvre et le lieu tendent alors à se confondre au sein d'une articulation unique.

Or, ce que soulève l'énigme plastique est bien la propension de la scénographie à conjuguer malléabilité et adaptabilité de son produit en toutes circonstances et tous contextes. De la même façon nous pensons que le geste quasi démiurgique du scénographe – dont il convient au préalable de désinstitutionnaliser la fonction afin d'imaginer la transversalité et la banalité du processus – s'inscrit dans un processus plastique dont le résultat est caractérisé par l'imprévisibilité de sa forme et l'impondérabilité des mises en tension qu'engendrent les subjectivités qui s'y accrochent. Aussi, le paradigme de la plasticité rend inopérant un certain nombre de modèles communicationnels préconstruits. Ce faisant, il nous contraint à imaginer l'efficience communicationnelle des scénographies à travers les liaisons improbables que tissent les subjectivités dans leurs horizons. Dans cette perspective, il faut s'efforcer de concevoir le paysage scénographique à l'aune de ses multiples dimensions et ce, malgré l'opacité qu'engendre la démarche. On peut ainsi en déporter la conceptualisation dans le champ de l'image, voire du coté du virtuel quand bien même celui-ci ne trouverai aucun point d'achoppement dans l'actualité des phénomènes. Les images et les fulgurances qui assaillent l'esprit sont porteuses d'indices scénographiques.

Alors, demandons-nous finalement dans quoi peut-on contenir la scénographie ? Qu'est ce que le produit scénographique ? Peut-on réduire l'expérience scénographique à la dimension spatiale du corps ? Ou, la scénographie ne peut elle être que virtuelle ? Face à ces questionnements et pour les nécessités d'une réflexion dans le champ des sciences de l'information et de la communication, nous lirons dans le geste scénographique *un agencement sensible – produit à dessein ? – de matérialités et de virtualités qui concurrent à générer une organisation de l'espace unique, dans laquelle les subjectivités s'engouffrent et à partir de laquelle émerge un agencement communicationnel*. C'est dans cette définition que nous concevons les scénographies communicationnelles contemporaines.

Pour approcher des éléments de réponses, nous allons dans un premier temps aborder la scénographie à partir d'une position conceptuelle. Pour cela, nous traiterons de l'usage du terme, de ses significations, notamment à partir de la scène et du dispositif théâtral, sans omettre de considérer la plasticité de l'espace. Nous étudierons finalement ce qui constitue le socle commun de ces différents aspects, et ce en quoi la scénographie se distingue du spectacle.

Nous aborderons secondement la question de la scénographie à partir de l'exposition en tant que dispositif de vision. Ce faisant, nous aborderons le rôle du scénographe dans la conception de l'exposition. Il s'agira également de mettre en confrontation la pratique scénographique de l'exposition et l'opacité ou l'indiscernabilité qui s'y glisse afin d'élargir les potentialités que concentre la notion.

Enfin, nous traiterons de l'imaginaire scénographique, c'est-à-dire de ses matérialités et virtualités, mais surtout de l'imbrication qui réside entre ces deux versants réunis dans l'expérience du sujet. Ce sera pour nous l'occasion d'établir ce que contient de scénographique le rapport aux images et plus particulièrement à l'écran. Nous soulèverons in fine la dimension ontologique du processus scénographique.

2.1 La scénographie, la scène : approche théorique et conceptuelle

Telle que nous l'avons abordé en introduction du chapitre, la scénographie formule une dialectique première qui consiste en la coexistence dans la même idée, de l'objet de la représentation et la représentation de l'objet. Autrement dit, la scénographie formule un geste qui se place à l'interstice de deux plans qu'elle conjugue, entre le voir et le faire-voir. Cette dualité conceptuelle est paradigmatique du domaine d'expression de la scénographie. Celle-ci se pare d'une nature ambivalente et se caractérise par la circulation alternative de son champ entre l'action et la passivité, entre assemblage et contemplation dans une relation indéfectible au regard. Au surplus, le phénomène circulatoire est le propre du regard. À travers le prisme de la scénographie, le regard se développe suivant la trame de sa singularité et des métamorphoses que sa mouvance engendre. La linéarité est bannie du principe de sa composition, elle est systématiquement remise en cause par sa plasticité. Le regard passe par le devenir parce qu'il entraine avec lui toute l'activité corporelle. Tous les sens sont co-dépendants de l'expérience que fait le sujet d'une scénographie. Ainsi, gardons à l'esprit que « *toute construction du regard passe par l'activité ou le déploiement des autre sens, alors que la vision aura tendance à se saisir de son objet et à se croire comblée par ce qu'elle voit* » (Mondzain, in Travaux de l'association Sans-Cible, 2004, p.24). La circulation propre au regard contient donc une forme d'inachèvement que l'on retrouve dans la dualité que contient la dialectique scénographique. Voir et faire-voir, sont une seule et même chose dès lors que l'on traite de l'expérience scénographique, ce sont deux mouvements qui s'embrassent mutuellement. Et le regard consacre l'ambivalence du phénomène scénographique par la mise à distance d'une relation linéaire à l'objet – qu'incarne l'activité de vision. En ce sens, traiter du regard dans l'analyse, est aussi un moyen d'entamer la déconstruction des images contemporaines vues sous l'angle de la spectacularisation des phénomènes. *Porter un regard* concerne, de notre point de vue, l'éthique du sujet.

Nous avons dit que l'expression scénographique comporte en son sein une dualité ambivalente. À nouveau, il ne s'agit en aucun cas de placer cette articulation du coté d'une logique binaire fort commode pour illustrer ce balancement des perspectives. Le champ contre-champ, la présence l'absence, la création la

réception, sont autant de constructions qui produisent des oppositions à première vue significatives, mais qui une fois misent au jour tendent à juguler le déploiement de l'investigation. Car, ce faisant, elles saisissent et figent de possibles déploiements interprétatifs. Le fait est que cette ambivalence constitue le statut problématique de la scénographie. Ceci conduit quiconque cherche à s'en saisir pleinement à distinguer dans l'analyse ce qui se situerait du coté du spectateur et du coté du créateur, soit distinguer production et réception à l'aune du principe de mise en visibilité qu'engendre le dispositif scénique. Or, cette dichotomie n'apparait pas particulièrement pertinente pour envisager le déploiement de la dimension scénographique des phénomènes. Car, si la scène donne à voir, rien n'indique que ce qui est scénographié, ait pour destinée sa mise en visibilité. Nous souhaitons par là faire mention d'une scène cachée, fuyante, intime, conduite dans la vacuité engendrée par les scènes et les scénographies collectives qui tendent sous tous rapports à transformer les régimes de représentations existentiels des individus. Dans cette perspective, de surcroit, le voir et le faire-voir ne sont qu'un seul et même mouvement.

Définition de la scénographie : cadrages et débordements

De nos jours, comment parle-t-on de scénographie ? Premier constat, depuis longtemps usité dans les domaines du théâtre et du musée, le terme se voit désormais affublé d'un usage particulièrement banalisé dès lors que se pose dans un sens élargi la question de la relation à l'espace et de son aménagement. La perspective la plus triomphante est celle du spectacle, moment où la rationalité économique épure les affects trop instables de l'homme pour insinuer une dynamique fondée sur le profit et son éventualité, en particulier à travers la question de la représentation spatiale, de l'espace public notamment. Aussi parle-t-on de scénographie marchande, de scénographie événementielle pour qualifier les nouveaux modèles opérants dans le marketing d'espace. Conséquence des transformations induites par l'avènement d'une société du spectacle signalée par Guy Debord : « *Le spectacle est l'argent que l'on regarde seulement, car en lui déjà c'est la totalité de l'usage qui s'est échangée contre la totalité de la représentation abstraite* » (Debord, 1992, p.45, §49). On retrouve de façon sous-jacente à cette problématique la question centrale de l'art, de son autonomie et de sa dissolution dans le domaine de la marchandise. Plus généralement, le redéploiement de la

scénographie renvoie aux marges les plus avancées des mouvements d'optimisation des images du monde que conduit l'entreprise capitaliste mondiale. Car, l'abstraction de la représentation est inadéquate, elle déjoue l'efficacité de la transparence capitaliste que charrie l'espace médiatique[28]. Aussi, le processus qu'il convient d'observer concerne les mutations du regard contemporain, tout à la fois atteint dans son autonomie, dans son opacité, dans sa liberté à faire déjouer le nivellement de la représentation donnée. En fait, l'engouement dont fait l'objet la scénographie est clairement révélateur de l'enjeu que sous-tend le contrôle des régimes de représentation. La question de la liberté se pose ici avec force, corrélativement à celle de l'éthique qu'engendre le regard. Il faut alors avoir à l'esprit qu'il existe chez chacun d'entre nous une prise en compte des sphères de pouvoirs et des enjeux relatifs aux régimes de représentation de l'image. Nous naviguons entre ces polarités ; elles sont parties prenantes de la composition générale que chacun construit du monde et à travers nos façons de voir et d'imaginer le monde, nous en conjuguons les injonctions ou les effets. Dès lors, il nous semble que la scénographie, quelle qu'en soit l'expression ou la finalité, ne s'assemble qu'en rapport à la liberté et au totalitarisme que comporte fatalement l'image[29]. Car, la liberté de l'homme est d'après nous perceptible dans la frange scénographique des objets et des phénomènes qu'il mobilise, quels qu'en soit leur trame et leur degré de matérialité.

Si la scénographie jouit d'un engouement, il s'agit de comprendre ce que désigne la notion. Par ailleurs, d'où provient-elle ? Le plus couramment, elle se situe dans le champ lexical théâtral. Pourtant, nous l'avons dit, cela n'est pas suffisant pour travailler sur l'envergure des dimensions et des domaines d'application que le terme recoupe. Force est de constater avec Céline Schmitt, combien le terme est glissant, insaisissable :

> « *La scénographie ne se limite pas ni à un espace strictement défini, ni à un certain usage d'outils, d'instruments ou de matériaux. Elle croise un grand nombre de disciplines et fait appel à une pléthore de corps de métier. On ne*

[28] « *Les images se font transparentes lorsque, libérées de toute dramaturgie, chorégraphie ou scénographie, de toute profondeur herméneutique, et même de sens, elles deviennent pornographiques* » (Han, 2017, p.8).

[29] Dans l'histoire et le présent des sociétés humaines, les images cristallisent des enjeux fondamentaux dans lesquels transparaît la question de la liberté ou de l'interdit de l'image. Nous traitons ici de leur droit à exister, de leur pouvoir de nuisance ou à l'inverse des machines à rêver qu'elles assemblent, des fantasmes qu'elles condensent.

parvient pas même à déterminer s'il s'agit d'un art car le scénographe répond généralement à une commande et travaille en collaboration » (Schmitt, 2010, p.200-201).

Ainsi, hormis la filiation scénique qui semble intéressante à développer, rien ne permet de circonscrire les voies d'expression du phénomène scénographique – si tant est que l'on puisse parler de phénomène. C'est dire que la scénographie ne porte significativement que sur l'événement de la représentation et non sur les ressources qu'elle mobilise pour en modeler l'appréhension. Elle semble ne jamais se réduire à ses moyens ou à la description de ses moyens, mais toujours à l'expérience subjective[30] ; une expérience dont elle est la résultante ou l'origine. Car, la scénographie se place entre le voir et le faire-voir, elle est attachée, liée à l'événement sensible qui y trace sa trajectoire. Elle est vécue, perçue ; déformation et transformation des subjectivités : elle n'existe plus qu'à travers ces impressions et pressions. Dans cette idée, on pourrait dire que la scénographie procède à l'empiétement réciproque des catégories de l'immanent et du transcendant, elle n'existe que par le regard porté par l'un et l'autre, elle ne peut jamais totalement s'objectiver, ne peut se contenir entièrement dans la représentation, se fixer. La scénographie relève donc du processus, « *elle caractérise tout type d'investissement de la dimension spatiale, prise à la fois comme champs matériel visible et champ de relation invisible* » (Schmitt, 2010, p.202). Elle n'est pas qu'un domaine d'application professionnel, elle ne se cartographie pas d'après une méthode. Son objectivation fonctionnelle découle généalogiquement des domaines où la scène est traditionnellement valorisée, où l'objet ou l'événement sont à proprement parler mis en scène à des fins de représentation ou d'exposition. Fondamentalement étudiée à travers le prisme théâtral ou muséal, il y a urgence à préciser que la scène est avant toute chose le lieu d'une transformation du regard menée à travers l'espace. La scène a une dimension spatiale. Elle est une portion variable d'espace qu'il convient de définir.

[30] Il faut en ce sens distinguer la *scénologie* de la *scénographie*. Quand l'une s'intéresse à toutes les dimensions et les moyens, techniques notamment, que mobilise la scène – théâtrale – pour faire la représentation, l'autre est de l'ordre du regard, du geste, de la prolongation de l'imaginaire et de la vision – subjectivité – au service de la métamorphose de la scène. D'une coté se place l'analyse, de l'autre la création. Ce sont les mêmes régimes de différences qui distinguent muséologie et muséographie.

Précisons-en les contours : pour émerger, la scène opère nécessairement une distinction, une rupture dans le champ spatial, elle procède d'un événement qui entame une reformulation de la réalité. Comme l'explique le philosophe Michel Guérin : « *l'espace ne s'ouvre pas tout seul ni pour lui, pour rien : il est ouvert à l'instant qu'il libère une scène, que la différenciation prend tournure.* » (Guérin, 2008, p.9). Dès lors, la scène transforme l'espace et l'espace impacte la scène, dans une relation de dépendance mutuelle et au cours d'un processus, donc dans le mouvement. L'ambivalence qui s'instruit dans cette réponse correspond ni plus ni moins à de la création d'espace, ou plus exactement à l'émergence de la scène. De la même façon : « *toute création dans l'espace est inséparablement espace de création et création d'espace* » (Guérin, 2008, p.79). Cette ambivalence se retrouve dès que l'on évoque l'espace de représentation ; elle s'affine d'autant mieux lorsque se donne à penser l'espace de l'art, un espace a-situé « *entre mise en scène et mise en œuvre* » (Lahuerta, 2010, p.13). C'est pourquoi la relation de la scène à l'espace est de l'ordre d'une métamorphose poïétique, une imprévisible naissance, une collusion spontanée d'affects et de percepts à partir desquels se perçoit la scène comme présence : de l'ouvert de l'espace jaillit le lieu scénique, reformulant ce qui s'y présente par la prolongation sensible du regard. Car la scène implique la question du regard, et l'on dira même qu'elle implique le regard – c'est dans cette tension qu'elle est maintenue dans le dispositif théâtral. Cependant, ce qui est mis en scène, ou représenté, ou regardé, peut, semble-t-il, s'affranchir de l'effet de mise en visibilité que génère la scène. Ce mouvement est à replacer au niveau d'un en deçà du phénomène. En effet, la scène est aussi une manière de s'assurer d'une autonomie formelle, une façon de pérenniser la différence en l'isolant du chaos du monde. Ce faisant, ce n'est plus la recherche du regard qui prédomine mais bien quelque chose qui touche au sens et au plaisir.

Toutefois, les relations de l'espace au scénographique demeurent. Il persiste en effet la question de la distinction qu'amène la scène au sein de l'espace. Par exemple, est admissible l'idée que l'œuvre d'art placée dans l'espace génère sa propre scène, son propre environnement – qui plus est lorsque l'on parle d'installation artistique – qui va systématiquement démontrer, dans l'expérience de regard, son autonomie propre. Autrement dit, l'espace de l'œuvre – de la scène – s'imprime dans l'espace plastique, provoque un écart constitutif de la différenciation

évoquée plus haut. Mais dans ce processus, la scène n'engendre en aucun cas une césure efficiente avec l'environnement dans lequel elle se formule, pas plus que la scénographie n'isole hermétiquement du monde. Par exemple, quiconque a déjà assisté à un spectacle, à une pièce, un opéra, sait pertinemment que le moment de la représentation est sensiblement modulé par la communauté des regardeurs. De l'aléatoire et de la contingence préexiste à l'instant de la représentation. Cette violence du réel est ce qui caractérise la création même – donc la mise en scène. De nouvelles scènes déboulent à chaque formulation, à chaque précision du geste scénographique. C'est pour ça que l'écart de la scène n'est jamais franc, et que l'immersion est toujours déjà trouée. En outre, la scène est inséparable de l'espace duquel elle s'affranchie épisodiquement, soit inséparable des autres scènes, perspectives et arrières plans préexistants dont elle se distingue. Nous postulons alors d'une interrelation, une intrication des perspectives scéniques au sein des trajectoires de regards, qui sont elles-mêmes amenées à se croiser et en rentrer en répercussion. Il y a fondamentalement une hybridation chaotique des parcours et des cheminements qui président à tout agencement scénique.

Il semble d'une part que la scène, comme l'image, peuvent se définir efficacement non pas à partir de la lumière, mais à partir des lumières qui concourent par leurs conjugaisons hétérogènes à les rendre visibles, à les faire apparaitre toujours imperfectiblement. Car il semble que scènes et images aient cette origine commune, c'est-à-dire qu'elles résultent similairement de processus analogue à une lutte dans laquelle se décide leur apparition, processus faisant sans cesse varier chaque degré d'ombre et de lumière. Au cœur de ce processus, la scène se situe dans l'alternance, dans le mouvement pulsationnel de l'image, à travers des formes de fixité et de dissolution de ses contours. Dans la mesure où, « *le cœur de l'image est un (non) lieu scénique, le pur, l'insaisissable échange de l'emplacement et du déplacement* » (Guérin, 2008, p.33), la scène n'est jamais totalement acquise : elle est instable. Des planches du théâtre occidental, au chez-soi du joueur immergé dans un monde fictionnel au moyen de son casque de réalité virtuelle, la scène qui se joue oscille perpétuellement entre le resserrement et la dilatation continue de sa puissance d'évocation. Car, l'accès à la représentation repose sur l'expérience ambivalente d'un regard vagabond et d'une corporalité maintenue dans son attache terrestre. Or, la scénographie entendue comme production culturelle vise la transposition de la représentation au plus près de l'expérience corporelle ; elle stimule l'investissement corporel en lui offrant les conditions de son expansion. Ainsi,

le dispositif muséal accompli exemplairement cette liaison scénographique : la visite d'un musée engendre la circularité du regard au terme d'un processus de déploiement de l'activité subjective qui se voit d'une certaine manière ré-amplifiée, redoublée par la chorégraphie corporelle.

Il semble d'autre part important de rappeler ici que le regard de l'homme n'expérimente qu'à travers la circulation qu'engendre le battement substantiel du monde, c'est-à-dire dans un jeu de façonnage mutuel et permanent avec lui. Ce principe est fondateur de l'*ontogénèse* du sujet, c'est dire qu'il exprime, par la figure de la réciprocité et dans un mouvement pulsatif, une métaphysique du vivant. Notre vie, nos expériences, sont congénitalement liées au monde. Et le monde ne se résout pas à travers les dogmes, c'est pourquoi le regard fraye, génère des percées, des raccourcis, des tortillements qui construisent d'autres réalités, d'autres scènes vivaces ou éphémères, affiliées au regard propre à chacun. La dimension sensible du processus est centrale car c'est elle qui déporte la scène du coté de l'*hétérogénie* des formes et des phénomènes. En effet, lorsque l'on évoque le rapport du regard à la plasticité de l'espace, on se trouve dans une dimension bien plus affective et charnelle que peut ne le laisser transparaitre le langage froid de l'analyse. Ainsi, le rapport sensible du corps à l'espace est primordial pour se figurer sa circularité à l'échelle de ma perception. C'est en ce sens que l'on faire écho à la formule de Nicolas Sompairac pour qui : « *la scénographie met en relation le mouvement d'une spatialité et celui des corps qui s'y déploient* » (Sompairac, 2016, p.65). Par là, on peut estimer que la relation qu'entretien le regard circulant dans l'espace plastique est fondé sur un corps à corps. Car, nous sommes en contact avec le monde, avec ce qui est de l'ordre de sa rythmicité. Dans cette entente, l'événement scénique est ce qui génère de nouveaux rythmes, des idiorythmies, entrainant dans leurs battements des sortes de déstabilisations pionnières qui produisent de nouvelles localités.

Comme nous l'avons évoqué, le théâtre est assurément le domaine d'expression le plus assumé de la scène, le champ par lequel elle s'est structurée au fil de l'histoire et dans lequel elle a acquit son autonomie. Le champ théâtral constitue une source essentielle de renseignements pour qui veut porter attention aux manifestations du phénomène scénographique, alors observé à travers la généalogie d'un dispositif de vision majeur – parmi les mieux documentés depuis l'antiquité. Nous n'entreprendrons pas ce travail archéologique. On peut cependant

distinguer la mobilisation scénique que produit le théâtre entendu à la fois comme dispositif de vision, espace découpant des positions au sein de la représentation, et pratique esthétique dont la finalité est le moment de la représentation, moment où d'ailleurs s' « active » le dispositif. Au théâtre, la scène est congénitalement liée à l'action qui l'occupe, donc à la représentation qui s'y joue. Dans le dispositif théâtral, la scène devient spectacle, et la scénographie est placée au service du spectacle. Céline Schmitt donne ainsi pleine vigueur à cette articulation lorsqu'elle définit la scénographie comme « *une forme de dialectique entre une manière de cadrer tout en dévoilant le visible et la situation à partir de laquelle est appréhendé ce visible.* » (Schmitt, 2011). En ce sens la scénographie implique toujours une forme de contrat sensible qui lie les parties de la représentation dans les termes d'un placement producteur de manière de voir, d'y voir, relatives à un certain découpage de l'espace pour que la représentation ait lieu. La scénographie est ainsi fondamentalement opaque, elle ne se donne que lorsque le regard admet l'inconnu et laisse place au secret. Ce qui par extension nous fait dire que toute expérience scénographique est incompatible avec *la transparence* intrinsèque aux sociétés médiatiques contemporaines (Han, 2017).

Mais de manière générale, si l'on doit effectivement considérer la scénographie placée *au service de*, quand elle se couple à la mise-en-scène et quand elle sculpte le regard, il nous parait tout aussi déterminant d'envisager la scénographie de l'ordre du sauvage, scénographie absolument indépendante et irréductible à quelque dispositif que ce soit, du moins l'excédant. Soyons conscients qu'être placé *au service de* ne signifie pas systématiquement le dialogue, ce peut être aussi une question de rupture qui peut entrainer un renversement des rapports de forces. En ce sens, la scénographie sauvage – comme la *muséalité* dont nous parlions précédemment chapitre 1.3 – tisserait ses nœuds hors du rapport de dépendance à la nécessité du faire-voir. Aussi, nous dirons en écho à cette émanation de liberté, que toute scénographie est une tentative poétique, une errance ontologique sans appuie.

Retour sur les origines antiques de la notion

Attardons-nous enfin sur les origines étymologiques communes de la scénographie et de la scène. L'*union des scénographes* y revient en ces

termes simples : « *le terme provient du Grec skènègraphia et désigne à l'origine l'art de peindre, d'orner (graphia) la scène (skènè)* » (Union des scénographes[31], 2008). Il convient d'apporter quelques précisions concernant le bain matriciel commun duquel découlent la scène et la scénographie. D'abord, la *skènè* dans l'antiquité, ne désigne pas la scène telle que nous la concevons et de la même manière, la représentation ou le spectacle antique n'ont rien à voir avec l'appréhension contemporaine que nous faisons du phénomène. Non seulement le rapport au divin est omniprésent dans l'événement, mais encore, l'assemblée spectatorielle antique se situe dans une relation au spectacle qui n'emploie pas les mêmes modalités de regard. Pour toutes ces raisons, « *Il est très difficile pour nous d'imaginer précisément ce qu'était une représentation du théâtre grec […]* » (Surgers, 2000, p.21). En outre, dans l'antiquité, la *skènè* désigne une partie très spécifique de l'espace où se déroule la représentation théâtrale :

> « *La skènè, en ce VIe siècle avant J.-C., désigne une bâtisse percée de trois portes, devant lesquelles se présentent et jouent les acteurs, sur une bande étroite, estrade en quelque sorte, très surélevée par rapport au sol de terre battue que constitue l'Orkhestra*[32] » (Guinebault-Szlamowicz, 2010, p.24).

Ainsi la *skènè* renvoie à un espace qui ne s'étend pas horizontalement, mais verticalement. Ce n'est donc pas une aire de jeu comme la scène du modèle théâtral italien ou autre. La *skènè* est une façade ouvragée, un arrière plan, parfois une simple toile : elle se situe un rapport frontal au public. Ce faisant, elle agit tout à la fois comme limite et une ouverture. C'est là le propre du mur, qui, comme le rappelle Norbert Hillaire, « *est non seulement ce qui sépare un dedans et un dehors, mais aussi cette surface de projection indissolublement figurative et narrative au cours des âges à partir de laquelle le sens advient* » (Hillaire, 2008, p.131). Dès lors, l'énergie projective de la *skènè* nous ramène par extension à la notion d'écran, et plus particulièrement à ce que Mauro Carbone nomme l'« *archi-écran* » (Carbone, 2016), notion transversale pouvant être calibrée pour chaque époque où s'est jouée la

[31] Le syndicat national des scénographies d'équipement, de spectacle et d'exposition.

[32] La *skènè* compose un trio de l'environnement scénique antique avec l'*Orkhestra* et le *Proskènion.* Ces trois éléments sont agencés selon des principes qui intègrent le divin au sein même de l'acte de la représentation. Il découpe et partage en parties interdépendantes la représentation qui se joue au sein du dispositif théâtral, le *théatron* – c'est-à-dire l'amphithéâtre Grec (Surger, 2000).

question du regard et de son cadre, dans laquelle s'exprime l'antagonisme de la fonction limitative du mur dans sa capacité à s'excéder elle-même[33].

Il semble donc que la *skènè* antique soit un espace qui n'a pas encore opéré de scission entre la scénographie et la scène. D'une certaine manière, la scène antique est donc imbriquée dans la scénographie, elles sont une seule et même chose. Cette imbrication est celle qui lie à la racine, chez les antiques, le mythologique et le récit, les signes et les symboles. Tout ce qui a lieu dans ce cadre en est l'expression, événement et spatialité forment un tout cohérent dans la mesure où le rapport au divin est ici transcendant. La représentation n'émerge pas en tant que telle, elle n'a pas de légitimité à se voir déconsidérer de cette intrication sacrale. Sous cet angle, il n'est pas encore pertinent d'opérer des divisions au sein de cet ensemble.

L'autre aspect qui nous semble important à pointer est que la *skènè* correspond à une paroi percée en trois points, elle suggère donc la circulation en son sein car elle *« cache un intérieur* » (Guinebault-Szlamowicz, 2010, p.24), « *on dit aujourd'hui les coulisses* » (Surger, 2000, p.19). Ainsi dans le terme de *skènè*, s'articule simultanément un caché / montré fondamental qui conditionne un dispositif de dissimulation et de révélation – conformément au sacré et à sa représentation – et qui augure les possibles redéploiements et transports de regards dans l'au-delà spatial de la scène. En fait, l'expansion du regard que contient le format scénique est déjà comprise dans le sens étymologique de la notion. Ainsi : « *skènè signifie la tente et l'adjectif skènitès veut dire nomade, vagabond* » ; donc, « *l'expérience grecque du scénique est celle du camper et du décamper* » (Guérin, 2008, p.24). La *skènè* comporte donc dès l'origine un aspect transitif, elle situe la scène dans l'alternance : sa localisation est déjà déplacement.

[33] Par ailleurs, pour le philosophe Elie During : « *La fonction esthétique générale de l'écran tiendrait à sa puissance d'interposition et d'occultation, et non, comme on l'imagine trop souvent, à sa capacité d'agir comme surface de projection et de révélation. Cette idée d'une opacité qui serait le revers et en somme la vérité de la transparence affichée par le dispositif visuel, (…) parait s'imposer à une époque où la démultiplication des écrans, invasifs ou mobiles, est de plus en plus clairement associée à l'effacement tendanciel de l'identité des images, à leur fragmentation, à leur prolifération virtuellement illimitée* » (During, 2017, p.119).

Pour conclure, précisons d'abord que la combinaison confondante que nous faisons des deux termes – scène, scénographie – ne nous semble pas porter préjudice à la caractérisation de leur produit commun. Celui-ci, par nature, est indéfinissable, car relatif au regard. Or, de celui-ci nous ne pouvons traiter sans en déformer, par l'apposition de repères signifiants, l'expérience sincère et unique qui s'y assemble. Seul est caractérisable le mouvement ou la dynamique qui façonne cet agencement.

Aussi, reprenons la scénographie et défaisons nous de la scène. Ont été établis trois antagonismes, ou ambivalences qui en caractérisent la teneur : la scénographie se structure autour du caché et du montré, du resserrement et de la dilatation, de camper et du décamper. La scénographie ne prend de consistance seulement et seulement si on l'envisage dans ce balancement fondateur. C'est pourquoi la scénographie est le rythme : elle est faite de rythmes. Rythme du regard qui la compose, rythme qu'elle communique au regard.

D'autre part, la scénographie compose par le regard qui s'y porte quelque chose de l'ordre de l'intime, c'est-à-dire quelque chose qui n'est jamais atteint et qui pourtant est l'expression la plus magistrale de la proximité à l'être. De façon contradictoire, la scénographie exprime la plus proche appartenance à moi-même tout en en distinguant les contours dans un aperçu lointain : elle convoque une « *intime extranéité* » (Guérin, 2008, p.24). Car la scénographie correspond à une forme d'écriture de l'intime comme déplié dans l'espace. En effet, toute scénographie entretient en soi un appel à ce qui touche à l'intime, donc à ce qui ne peut s'exprimer : elle fait émerger du trouble au double sens de l'interprétation et de la création. Autrement dit, la scénographie se place dans un rapport de connivence, elle n'explique rien, ne révèle rien directement. Or, « *elle est le dénouement de la parole dans l'espace* » (Schimtt, 2010, p.206). Elle tend ce faisant à impliquer les regards, les subjectivités et bien entendu les corps, si on considère l'emprise spatiale que peut avoir une scénographie. Elle les implique dans le devenir abstrait du scénographique, lui-même envisagé à travers les mises en tension, les frictions et les transformations que provoquent la collusion avec d'autres scènes, d'autres mondes. Elle est donc le domaine d'une communication sans repère, une communication mouvante, plastique.

Enfin, nous souhaitons aiguiser la distinction qu'il y a à faire entre la scénographie et le spectacle, ce dernier n'étant ici pas entendu comme le temps de la représentation, mais bien, comme cela a été évoqué avec Guy Debord, comme une dictature de l'œil conduite dans le dogme de la rentabilité. L'objectivation à tout prix recherchée, à des fins de manipulations, engendre une reformulation de l'abstraction que porte intrinsèquement toute représentation, toute image. Cette reformulation ne vise pas seulement un esprit de compréhension des phénomènes qui parcourent le monde, mais ambitionne surtout la correspondance des régimes ontologiques contemporains à ceux des machines de production. Cet alignement touche toute la représentation, sa dimension temporelle comme spatiale ; il détermine alors pour partie les modalités existentielles contemporaines. Cependant, l'acte de création, à travers les inventions qui lui sont propres, renverse les logiques calculées de la société du spectacle. C'est pourquoi *« il y a de l'improductif qui est garant de la fécondité de la représentation, dans la création. Il faut de l'improductif.* » (Travaux de l'association Sans cible, 2004, p.18). Or c'est le propre de l'œuvre d'art que d'engager la remise en cause des catégories de pensées qui norment la perception. Mais cette vertu est un état toujours à reconquérir. Et c'est en cela que la démarche créative s'incarne dans une éthique. Ainsi le tri, l'ordonnancement, le nivellement des images que conduit le spectacle peut se décomposer, se dissoudre dans l'exercice des regards conduits à travers le milieu scénographique de l'œuvre. C'est pourquoi l'expression scénographique est fondamentalement précieuse : elle nous fait nous déporter du monde pour mieux le retrouver, affine nos perceptions, compose un agencement communicationnel qui revitalise l'imaginaire contenu dans la représentation, à rebours du spectacle.

2.2 La scénographie au musée

Nous avons jusqu'alors parcouru la scénographie d'après une posture résolument conceptuelle, prenant soin de développer la dimension philosophique de cet objet. Ce faisant, nous avons tenté de souligner le caractère impondérable du produit scénographique qui, fondamentalement est un construit abstrait dans la mesure où il se situe dans un rapport de co-extensivité aux subjectivités qui lui donnent forme. Il n'empêche néanmoins que la scénographie envisagée dans

l'ambivalence du voir et du faire-voir, devient rigoureusement objectivable du moment que l'on s'en tient aux méthodes, moyens, pratiques qui concourent à son assemblage. Cette mise à plat de la scénographie concerne bien évidemment tous les domaines où elle intervient en tant que pratique identifiée comme levier ; la muséographie – littéralement : écriture du musée – est un domaine particulièrement intéressant pour observer les façons dont la scénographie est mobilisée à des fins de monstration.

Dans la partie précédente, nous avons effleuré le recours généralisé à la notion de scénographie dans les manières d'aménager fonctionnellement les espaces publics. Il est vrai que son application souffre de plus en plus d'hétérogénéité, et que son usage tend vers l'indifférencié et la démultiplication. Au regard de ce mouvement d'essaimage de la donnée spatiale, la scénographie confirme vigoureusement qu'elle n'a pas à proprement parler d'objet spécifique. Mais dans le souci de qualifier l'usage de la notion, et ce particulièrement d'après son application muséographique, il s'agira de garder à l'esprit qu'« *il y a en revanche sans nul doute une démarche scénographique dans la façon de traiter l'espace public.* » (Sompairac, 2016, p.18). Cet aspect est essentiel car il caractérise une certaine disposition de la scénographie à revêtir à la fois le regard de son concepteur – l'espace scénographié reflète et incarne les subjectivités qui le produisent – et à la fois à produire ce qui relève d'un paramétrage spatial au service d'une médiation – d'un propos sur l'art, d'une vision sociale, d'une idée en général... En ce sens, nous verrons que la scénographie dans l'espace muséal est comme un instrument au service d'une « *pédagogie de l'espace* […] *conduisant à un efficace social* » (Segaud, 2008, p.79). Or, pour enrichir cette analyse, il faudra aussi s'efforcer de parler contre cette perspective. Nous tenterons ainsi de démontrer que la scénographie peut se révéler plus ou moins accordée et plus ou moins intégrée dans la composition générale de l'exposition. Finalement, pour cerner les principes structurels de la scénographie dans le champ muséologique, nous dirons qu'il n'est plus question d'une scénographie atomisée, formellement multiple et hétérogène, propre et inhérente à chacun, mais bien d'une scénographie qui est vouée à faire-voir, à faire sentir, murie, orchestrée, et qui semble n'acquérir de consistance qu'à travers les multiples traversées qu'infligent les corps et les regards à cet espace public.

De manière très générale, il faut observer que la scénographie muséale, comme toute autre forme de scénographie au service d'une représentation qui a comme finalité sa distinction par le plus grand nombre, est inévitablement solidaire du spectateur qui s'en empare. Fait déterminant, au musée, la scénographie est comme remobilisée, redoublée dans l'expérience spectatorielle à la fois à partir du regard, mais également à partir du corps, plus exactement à partir de la mouvance corporelle. Un corps qui, comme le regard, circule dans l'espace muséal, trace des trajectoires au gré des parcours qui lui sont proposés à travers la scénographie d'exposition mais également en fonction d'une médiation à l'espace plus globalisée : celle que soutient l'espace environnant via diverses polarités telles que l'architecture du lieu, l'atmosphère ambiante, les flux – de personnes, d'œuvres, d'images. Les corps introduits dans l'espace muséal opposent aux projections qui sont faites de leurs chorégraphies dans l'espace, une autonomie relative qui est fondée sur l'incidence corporelle, c'est-à-dire sur l'aléatoire des formes de parcours spatiaux qu'ils génèrent. Bien entendu, ces trajectoires éphémères sont conduites en rapport à différentes formes d'intérêt, des sortes de points d'intéressement cognitifs, perceptifs aussi, qui surgissent de manière fortuite dans l'expérience de visite, relativement à la mobilité du regard qu'incarne le corps en mouvement. En ce sens, nous dirons que le corps navigue sensiblement dans l'exposition, porté par des vents imperceptibles, légers, des courants imprévisibles qui interfèrent continuellement dans la pratique de l'espace.

C'est là une distinction essentielle avec d'autres dispositifs de vision tels que le dispositif théâtral ou le cinéma : la mobilité du spectateur est conditionnelle de la scénographie muséale. En ce sens, le dispositif muséal, relativement récent en comparaison de la longue histoire théâtrale mais tout de même bien âgé si on le compare au cinéma, participe peut-être d'une émancipation du spectateur en libérant son corps de la fixité, en l'invitant à produire lui-même sa position de spectateur et les cadrages qui en découlent, d'après ses déambulations dans le dispositif de représentation qui s'exprime dans l'exposition. De cette façon, il devient possible pour le spectateur de fouler la scène – inaccessible au théâtre – de ses pieds et de

rompre ainsi la distance qui s'exerce dans le spectacle de la représentation[34]. L'émancipation identifiée est toutefois à envisager à demi-mot. Nous considérons en effet que la scène au musée ne se trouve aucunement dissolue mais éclatée. À ce titre, l'agencement expositionnel produit une architecture constellée de micro scènes desquelles l'on peut dire qu'elles produisent, de façon auratique, leur propre autonomie. Car la matérialité physique de l'œuvre d'art reste pour une très grande part interdite au toucher profane[35], à la manipulation non expertisée, ceci dans une perspective indissociable de la valeur marchande et donc symbolique qu'incarne inévitablement les œuvres misent en scène dans l'espace muséal. En outre, le public du musée ne jouit aucunement d'une autonomie totale quant à ses comportements corporels dès lors qu'ils vont à l'encontre des normes sociales et esthétiques qui régissent cet espace public fondamentalement régulé. Si l'on imagine l'activité qui nait des états de coprésence des scènes entre elles, nous dirons que la scène de l'œuvre au musée est conditionnée en termes dynamiques par l'environnement scénique dans lequel elle trouve place. Cet environnement résolument diffus produit un agencement, duquel se dessine dans une inversion des perspectives le rôle d'occupation de l'espace qu'appel le vide spatial. Autrement dit, le vide lie en termes dynamiques les œuvres et les hommes qui coexistent dans l'espace muséal. Il génère des tensions, des fluences impalpables dont la manifestation est à l'œuvre lorsque l'on approche les trajectoires et les points de fuite que mettent en branle les corps dans cet ensemble. La scénographie muséale semble donc faire sienne la maitrise du vide, produisant à dessein l'intervalle spatial en tant que juste mesure, équilibrage et nuance de la réverbération scénique.

Si dans le dispositif muséal la représentation donne l'impression de se voir ramenée à l'échelon corporel, autrement dit à un format d'expérience plus actif parce qu'il mobilise le corps, ou à une forme de liberté qui se déploie rythmiquement à

---

[34] C'est dans cette perspective que l'artiste française Dominique Gonzalez-Foerster a pu exprimer sa vision de l'espace d'exposition, notamment lors de l'exposition « *1984-1999. La Décennie* » qui s'est tenue au Centre Pompidou-Metz du 24 mai 2014 au 2 mars 2015. En ses termes, l'espace d'exposition est devenu depuis les années 1990 un espace qui va au-delà, c'est à dire « *qui offre plus de dimensions qu'un ensemble de cimaises et qui débouche sur quelque chose de plus large où on se retrouve à l'échelle 1 comme une personne sur une scène, sans texte à dire mais avec des choses à regarder, dans un parcours qui n'est pas fléché mais qui offre des possibilités multiples* » (Gonzalez-Foerster, 2015, p.193).

[35] Cette posture trouve de nombreux contres exemples dans différents dispositifs artistiques et installations « *qui autorisent le spectateur à prendre part, voire à s'approprier une œuvre* » (Delleaux, 2014) ; gardons toutefois à l'esprit toutes les nuances que suppose cette affirmation…

mesure de la chorégraphie des corps, il ne faut pas occulter que la démarche scénographique affiliée à l'espace muséal se situe dans un régime de contemporanéité par rapport à ces mouvements. En effet, le mouvement de la visite entre de plain-pied dans l'élaboration scénographique, « *qui ne fait cependant que l'anticiper et le désirer, ceci à l'instar d'un architecte face à un projet en devenir « habité »*» (Sompairac, 2016, p.21). En conséquence, la scénographie prise dans le dispositif muséal correspond à la tentative d'apposer une vision à même l'espace, un geste ambitieux dont le développement ne peut se dépeindre des investissements dynamiques qu'infère les contingences et les incidences spectatorielles. La scénographie se situe donc au niveau du processus, dans l'ordre d'un devenir. En outre, le geste scénographique se construit à l'encontre de mythologies préexistantes au lieu, c'est-à-dire qu'il trace à même la forme des lieux, à même l'architecture, à même l'histoire du lieu, une écriture scénique qui produit des régimes de visibilité. Ces tracés artificiels sont œuvres d'une négociation impondérable qui émerge dans le commerce sensible qui s'instaure entre les œuvres, le lieu, la vision qui préside à l'exposition et les visiteurs.

Ainsi, ces tracés se situent à l'interface des rythmes, au seuil de la rythmicité qui fait vibrer continuellement l'espace muséal. Car l'espace muséal est incessamment traversé par les corps, rythmé au fil d'un continuum temporel d'événements aussi marquants qu'insignifiants, ponctué d'intervalles creux et pleins, de contre-jours scéniques et architecturaux, de sensations qui produisent dans la composition perceptive et cognitive propre à chacun une expérience rythmée, c'est-à-dire marquée de ces irrégularités, des aspérités significatives desquelles émerge de la différence. C'est pourquoi, la démarche scénographique au musée se situe dans un processus qui vise la coïncidence des régimes de flux qui parcourent l'espace et le temps. Ces derniers renvoient bien évidemment aux cheminements des corps spectatoriels, mais aussi, et cela de façon bien moins distincte, aux rapports des objets entre eux, aux intervalles spatiaux qui structurent les types de regards, à l'architecture du bâtiment dans lequel nous circulons, à l'esthétique des mises en contextes mobilisées, aux imaginaires en circulation... Il nous semble donc que l'entrelacement des régimes de visibilité scénographiques poursuit sa formation dans un rapport indissociable aux flux. La scénographie est de l'ordre d'un processus de mise en tension des parties au tout.

La scénographie déploie son intervention à toutes les franges des spatialités. Elle impulse des liaisons chaotiques entre les termes qu'elle configure. Elle déporte sa coloration dans toutes les manifestations de l'exposition, et ce quel qu'en soit les tournures, les styles, les époques aussi. Répétons : l'impossible fixité, soit le balancement continuel de sa situation, entre emplacement et déplacement, rétractation et dilatation, indique que la scénographie est de l'ordre du processus. Quels que soient les terrains d'expression par lesquels elle trouve existence aux yeux de ceux qui l'observent, tels que l'architecture, la déambulation, la narration, il semble qu'elle soit toujours présente dans l'environnement spatial où se déploie le regard sans toutefois l'amalgamer totalement. Inversement, considérant que la scénographie se situe dans un rapport au désir de création, nous dirons que le regard se tient déjà en elle, qu'il y trouve accueil parce que cette dernière lui confère une autonomie sensible dans la mesure où elle formule une totalité qui agence simultanément la représentation et l'espace. Entre formulation et matérialisation des subjectivités, la scénographie muséale nous donne à penser la circulation communicationnelle des subjectivités à même l'espace.

Parlant du regard, revenons sur l'enjeu que formule le processus scénographique mobilisé au sein d'un dispositif tel que l'exposition. Car, depuis le début du XXe siècle, l'exposition est le format de référence par lequel le musée communique son savoir-faire, le mode d'expression par laquelle il manifeste sa présence en tant qu'acteur culturel de la société. Le produit de l'exposition correspond à un assemblage significatif d'objets conçu à des fins de monstration, assemblage qui ne l'oublions pas : « *dispose de techniques et de normes pour orienter et guider le regard, qui déterminent ses conditions de possibilité* » (Kihm, 2015, p.82). Si l'exposition et la scénographie qui lui est associée opèrent une médiation complexe auprès du visiteur de musée, il convient au préalable de délimiter la nature du rapport dans lequel s'opère cette médiation. À ce propos, nous considérons sommairement que l'exposition, et plus globalement le musée, sont porteurs d'un faire-voir. L'exposition se constitue à travers la prise en compte du regard ; quant au musée, il s'adresse au regard de l'homme : il en propose, depuis

sa fondation, l'éveil[36]. Le visiteur d'exposition se contente depuis sa situation de porter un regard, regard qui semble de prime abord soumis à la vision des concepteurs de l'exposition – scénographes, commissaires, parfois l'artiste lui-même – qui l'anticipent. Or, parce qu'il porte un regard et donc énonce une trajectoire subjective, d'autant mieux communicable que la formulation lui appartient, le visiteur peut, comme ce que disait Marcel Duchamp du *regardeur*[37], engendrer sa propre scène créative, c'est-à-dire renverser le dispositif de regard vertical que semble produire le dispositif expositionnel. De la même façon, on pourrait considérer que toute conception scénographique manifeste une création subjective autonome porteuse à différents degrés d'asymétrie quant à l'exposition qu'elle sert. Aussi, l'exposition devient un terrain de rencontre dans lequel se joue un rapport dichotomique propre à l'enjeu de regard que suppose le format de l'exposition et plus largement le dispositif muséal ; dans ce balancement des perspectives, demandons-nous d'une part ce que signifie voir et faire-voir, et d'autre part, comment la scénographie parvient à articuler les mouvements contraires du regard dans l'exposition ?

Précisons en premier lieu que voir est une posture qui se situe du coté de la contemplation ; c'est une expérience qui est propre à chacun. Le voir est l'expression de notre vie sensible la mieux valorisée culturellement. Voir a toujours à faire avec une forme de vérité, avec une vérification de la réalité. D'une certaine manière, voir est une pratique nue, qui ne demande que la présence de l'œil pour se réaliser. Considérant l'expression la moins sophistiquée de ce que voir veut dire, admettons qu'il s'agit d'une expérience éminemment simple, universelle, quasiment à la portée de tous tant que la limite physiologique ne se manifeste pas. À l'inverse, le faire-voir n'est pas à la portée du plus grand nombre, mais paradoxalement c'est à lui qu'il s'adresse. Le faire-voir suppose la mobilisation de différents degrés de ressources,

---

[36] Si « *Le regard constitue depuis le XVIIIe siècle, un attribut, un devoir et un droit reconnu à un sujet considéré comme propriétaire de soi* » (Haroche, 2004, p.151), le musée est l'artisan institutionnel et universel de l'émancipation du regard esthétique par sa fonction à faire-voir l'art au plus grand nombre.

[37] « *L'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif* » (Duchamp, 2013, p.189). Le processus de co-création de l'œuvre par le regard est probablement l'un des aspects les plus intéressants de la muséalité car il renvoie à des dimensions communicationnelles profondément opaques qui lient dans le même champ d'action, le public, l'espace anthropologique muséal, et l'artiste.

de moyens, afin d'assurer simultanément l'objectivation et la mise en visibilité de son produit. Le faire-voir est à envisager du coté de la prise de pouvoir qu'il manifeste, il transcrit des intérêts qui trouvent résolution lorsque ce qu'il y a à voir est vu.

Par voie de conséquence, on peut estimer que la scénographie opère l'articulation et la conjugaison des deux dimensions sans que cela ne fasse problème : du voir se retrouve dans le faire-voir et inversement. Sa définition l'emporte de part en part à la racine de la radicalité subjective qui en formule les contours, tout en exprimant les enjeux de pouvoir relatifs au discernement par le plus grand nombre des formes qu'elle mobilise ou des effets qu'elle produit. L'ambivalence de la scénographie canalise dans le même mouvement les termes à priori antinomiques de contemplation et de prise de pouvoir. C'est à travers la figure de la mise en abyme que semble donc se constituer ce mouvement, dans la continuité d'un écho où les deux postures du voir et faire-voir semblent à même de se rencontrer, de s'interpénétrer pour former une totalité scénographique.

Hypothétiquement nous disons que cet environnement scénographique est aussi le fait d'une multiplicité de regards et de sensibilités qui s'élaborent dans leurs réverbérations, leurs proximités et leurs médiations continuelles. Aussi, nous verrons dans cette sphère un espace où deviennent caduques les multiples enjeux qui s'intègrent dans le projet scénographique. De cette manière, on peut envisager la scénographie comme un processus d'immersion au sens où s'y dissolvent et se recomposent les oppositions et les positions : toutes les postures et les regards qu'agglomère la scénographie concordent vers une situation immersive globale dont la caractérisation excède le régime de spectatorialité sur lequel repose l'expérience muséale. En effet, tel que l'écrit le philosophe Emanuele Coccia : « *dans tout espace d'immersion, faire et subir, agir et pâtir, se confondent selon la forme* » (Coccia, 2016, p.54). La scénographie est ainsi l'expression du monde en circulation dans chaque être pensant et percevant. Elle témoigne d'une sorte d'ontogénèse menée à travers le commun par le médium de l'espace. C'est pourquoi la scénographie d'une portion variable de l'espace s'articule en puissance au monde et à la multitude de scènes qui y trouvent formation. Dans une relation compénétrative, la mise en abyme scénographique du monde formule l'immersion du sujet dans le monde. Partant, on pourrait considérer que si la scénographie est processus d'immersion dans le monde, alors les nombreux écrans qui peuplent toujours plus radicalement les espaces muséaux et les œuvres d'art participent d'une réactualisation du

mouvement de mise en abyme, et, ce faisant, nous immergent plus intensément encore dans le devenir mondial qui traverse les sociétés de la communication.

La scénographie pour l'exposition

En termes muséographiques, la scénographie occupe une fonction complémentaire au processus d'exposition. Elle repose sur un ensemble de techniques et de pratiques qui sont mobilisées à des fins de production et de cadrage de l'attention. La scénographie produit l'exposition comme un espace de déambulation, c'est-à-dire un espace dans lequel le visiteur se projette, en termes de cheminement notamment. Elle émerge muséalement à partir d'un ensemble de techniques visant à produire une multiplicité d'effets visuels qui jouent sur les sensations, et plus généralement sur la lecture de l'espace. Concrètement, c'est au moyen de techniques d'éclairage qui courtisent le regard, au moyen de modulation des volumes, des formes et des couleurs qui habillent l'espace que la scénographie intervient comme composante de l'exposition. La scénographie est en rapport à l'ensemble des caractéristiques plastiques de l'espace d'exposition. Elle est la rhétorique de l'exposition au sens où c'est d'après l'expérience scénographique que mène le visiteur que l'exposition *se représente*, notamment dans les termes aristotélicien du pathos, de l'éthos et du logos. Au service de l'exposition, la scénographie s'inscrit dans un devenir médiatique : elle transmet un rapport qui se construit effectivement en termes d'affection, d'intelligibilité, d'entendement de l'expérience vécue du visiteur. La scénographie est la représentation de l'exposition, elle adhère totalement à son objet.

Il existe des scénographies de toutes sortes, comme autant de regards portés. Cependant, certains préceptes, manières de faire et règles d'usage, irriguent l'art de scénographier l'espace d'exposition. Qu'elle soit contemporaine ou non, la scénographie d'exposition est habitée par des modes de représentations, par des archétypes de présentation qu'habilite ou désavoue l'ensemble de la sphère artistique. Dans d'autres cas, c'est l'entreprise didactique du musée qui règle la scénographie, au dépend parfois d'une expérience de l'exposition nuancée face à une pédagogie de l'espace pouvant être proéminente dans le discours que véhicule l'exposition. Quoi qu'il en soit, sans vouloir ici exacerber certaines formes de scénographies par rapport à d'autres au sein des expositions, on rappellera que la

scénographie repose sur la mobilisation de l'espace comme moyen d'enclencher l'expérience esthétique et ou didactique. Elle permet de produire l'intelligibilité du moment vécu de façon à ce que l'expérience offerte par l'exposition puisse être perçue comme une totalité, où l'exposant et l'exposé s'instruisent mutuellement.

L'émergence récente de la fonction de scénographe d'exposition [38] nous semble particulièrement significative pour illustrer comment peut être mobilisée la scénographie dans la conception de l'exposition. D'après Serge Chaumier :

> « *Un scénographe est celui qui s'occupe de transformer le scénario, noyau dur du programme muséographique, en scénographie, c'est-à-dire de le matérialiser dans l'espace et dans les formes (graphismes, matériaux…). Il s'agit de rendre intelligibles les concepts et les contenus en les rendant visibles*» (Chaumier, 2012, p.14).

Suivant cette définition, il apparait que la scénographie métaphorise un scénario pour en formuler spatialement, de façon intelligible, le contenu. Dans cette orchestration, la scénographie devient un outil de communication, un agent liant, un facteur de design, que mobilise l'artisan scénographe pour modeler la matière première spatiale afin de la rendre conforme aux préoccupations des concepteurs de l'exposition. Le façonnage de l'espace mené par la scénographie d'exposition, est sous cet angle, une façon de faire se correspondre, se corréler de manière sensible, le contenant et le contenu. Nous dirons que la scénographie est fonction de l'exposition, c'est-à-dire qu'elle articule la dimension médiatique de l'exposition avec la dimension spatiale de l'expérience de la totalité qu'engendre le dispositif muséal – ou tout autre dispositif spatial. La production de l'attention qu'est censé produire l'assemblage scénographique dans l'exposition renvoie alors aux rapports qui lient l'institution et le visiteur. Dans cette posture, nous dirons que la scénographie incarne matériellement et formule virtuellement la relation de confiance et de savoir qui lie l'institution à la société à travers la médiation qui s'incarne dans la forme que prend l'exposition.

---

[38] On peut attribuer la première manifestation tangible du travail de scénographe d'exposition au peintre avant-garde russe Lazar Lissitzky, dit El Lissitzky, qui, dès 1923, crée à Berlin un espace d'exposition de petite dimension, de trois m^3 et de forme cubique : l'espace « *Proun* » – comme le nom qu'il donne à le majorité de ses œuvres – à l'agencement fondamentalement mobile et modulable dans lequel il expose son travail. C'est une tentative encore inédite dans la manière d'exposer, qui vise par la déconstruction du cadre traditionnel d'exposition et la mobilisation d'un décor commutable et décontextualisé, à donner vie aux tableaux qu'il y place. On retrouve là le projet des avant-gardes russes visant à transformer la représentation au moyen de l'inclusion de la scénographie comme geste artistique.

Il est donc primordial de concevoir l'exposition comme un modèle référentiel qui fait sens et qui reflète voire éclaire, au titre de production culturelle, la société d'où il émerge. Relativement à cela, il faut distinguer la société contemporaine comme une société qui traque l'instant de vérité (Badiou, 2015), une société de plus en plus attachée à disposer d'éléments faisant varier le réel pour en produire l'intelligibilité. Car le régime de la contemporanéité produit des existences qui sont à la croisée d'une multiplicité de flux et d'événements qui dénient toute forme de présence qui ne serait pas menée dans la résonnance à ces changements constants. Partant, la dimension spatiale de l'existence est profondément tributaire de cette situation où les contextes se télescopent d'une seconde à l'autre. Est ici fait référence à une expérience de l'espace laminée sous l'insistance des flux réels et virtuels que galvanise l'appareillage omniprésent des individus de notre temps aux télé-technologies.

Suivant cette caractérisation sommaire de la contemporanéité, il semble que ce soit la mise en tension réciproque de l'espace et de l'événement, de l'ordre d'une désignation mutuelle, qui caractérise la manière dont s'exerce le paradigme de la contemporanéité sur la forme de l'exposition[39]. Dans cette relation, la scénographie renvoie à la création de formes, à l'expression de regards portés, à l'intentionnalité de gestes qui produisent des modes d'appréhension subjectives de la réalité. C'est-à-dire que l'exposition fait événement en ceci qu'elle (re)crée scénographiquement le réel. Donc, au-delà du rôle visant à générer et conduire l'attention du visiteur vers l'objet ou l'œuvre placée à la vue – rôle que la scénographie occupe traditionnellement – il semble pertinent d'envisager la dimension auctoriale, subjective, de la pratique scénographique, en tant que production de la scène de l'exposition. À cette tendance répondent les *scénographies plasticiennes* (Lahuerta, 2010). À ces dernières contribue un scénographe qui, en plus de prendre en charge la dimension technique du processus expositionnel, supporte également une « *dimension critique et symbolique (plasticienne donc) dans la création d'une dramaturgie de la scène d'exposition* » (Lahuerta, 2011, p.87). Les scénographies

[39] Nous sommes ainsi passés « *de la qualité obscure et énigmatique de l'événement à une constante mise en scène d'un « nouvel ordre narratif »* » (Enrici, 2009, p.11-12, cité dans Lahuerta, 2011, p.84). En ce sens, il faudrait voir dans l'exposition le terrain d'exercice parfait du « storytelling » tel qu'il se pratique dorénavant dans toutes les sphères où pointe une relation au pouvoir et que surgit inévitablement la question de l'appropriation par le plus grand nombre d'une chose, d'un discours, d'une image…

plasticiennes révèlent la finalité artistique de l'exposition, voire son devenir-œuvre dans le cas où la définition scénographique de l'espace d'exposition devient le fait de l'artiste. Ce projet trouve de manière avant-coureuse concrétisation dans certains travaux artistiques, tels que ceux de Daniel Buren, artiste de l'*in-situ*[40], dont la démarche artistique au long cours sera de « *montrer ce qui dans un lieu donné va impliquer l'œuvre immédiatement et peut-être, grâce à l'œuvre enfin impliquer ce lieu* » (Buren, 1991, p.429). Finalement, en s'aventurant à questionner le regard qui prévaut à la scénographie, les scénographies plasticiennes déportent l'enjeu de l'exposition du coté des manières de voir, délaissant quelque peu l'œuvre mais privilégiant l'art, suggérant des modalités réflexives plus intenses pour le spectateur, libérant l'équivocité des significations en transit dans les regards.

De la même manière, les spatialités muséales se définissent aujourd'hui à travers leur devenir métaphorique, un devenir corrélatif aux œuvres et à leurs expositions : « *les musées sont devenus des sites d'expositions temporaires plutôt que des espaces pour collections permanentes* » (Groys, 2015, p.102). En conséquence, le format de l'exposition-événement donne tournure aux métamorphoses de l'espace muséal. De la même façon, l'exposition transporte le référent muséal en direction du présent éphémère qui s'incarne dans son projet de l'ordre d'un événement médiatique. Suivant, elle l'incite à opérer sa *virtualisation* (Deloche, 2001) ; voilà le musée contraint à assumer la mise en image qu'il opère du monde en tant que processus définitionnel. Ainsi, l'exposition tend sous certain aspects à amalgamer dans son projet le musée qui l'héberge ; c'est dans cette idée que l'on notera qu' « *aujourd'hui, c'est bien davantage l'exposition qui peut donner au musée son caractère emblématique* » (Poulot, 2005, p.16). Dans ce jeu, la scénographie doit parvenir à conjuguer, quoi qu'il advienne, le continuum spatial dans lequel la matérialité muséale évolue avec l'événement de l'exposition. Elle se situe donc à l'interstice de la scène et du monde. Elle opère la médiation de la représentation à même la scène « mondaine », en jouant sur les marges qui en profèrent la tangibilité. Car la scénographie d'exposition est vécue. Au rythme des temporalités journalières, elle se maintient dans le rythme de la déambulation des corps, dans un devenir « ambiantal » qui touche et réunit en une même expérience

[40] « *Réalisée par rapport à un lieu ou un environnement précis, l'œuvre in-situ tient à chaque fois compte des paramètres en présence* » (De Mèredieu, 2011, p.517).

toutes les franges du processus scénographique. C'est une scène au long cours qui s'en distingue : une scène dont les variations ne se laissent appréhender qu'à la lumière des processus de subjectivités qui y impriment successivement leurs rythmes propres.

Conclusion

Pour conclure, il nous semble important d'imaginer le mouvement de fond par lequel la dimension scénographique acquiert sa vigueur au sein de l'expérience muséale. Il s'agirait d'envisager pourquoi l'exposition ré-éclaire, à chacune de ses tentatives, la scénographie en tant que geste autonome au sein du champ muséal. En définitive, nous pensons que l'objectivation souterraine qu'en formule le champ muséographique par le prisme de sa pratique, tend à refléter plus fortement encore le caractère fluide du processus scénographique, c'est-à-dire à manifester combien il échappe à l'objectivation de la démarche qu'il sert. L'espace scénographié contiendrait de notre point de vue de l'opacité, soit une abstraction irréductible à l'administration qu'appose le format de l'exposition. C'est bien dans l'impensable de la scénographie que se situe d'après nous l'enjeu de toute exposition. L'impondérabilité du rhizome scénographique en fait sa richesse. C'est pourquoi, nous considérons que la scénographie est médiation par l'espace d'un processus communicationnel qui est irréductible aux liaisons simplifiées, univoques, que la société du spectacle produit machinalement et que nombre d'événements qui mobilisent l'exposition d'art, répercutent dans leur « contexture ». Prise dans ces considérations, il faudra ramener la scénographie à un agencement spatial créateur de subjectivités. En ce sens, elle manifeste dans ses contours un *partage du sensible* (Rancière, 2000) remarquablement instruit dans la sphère muséale et agencé sur la scène de l'exposition. Il se produit un balancement imperceptible duquel émerge et disparait simultanément des liaisons, des tensions qui se nouent dans l'espace du regard. C'est donc dans ces interrelations opaques à l'espace, au regard, et à l'espace du regard, que la scénographie essaime l'exposition. Par extrapolation, on pourrait considérer que le scénographique n'a pas de genèse, de gènes et finalement d'extériorité. Seule la désignation de la démarche entame le mouvement.

2.3 Imaginaire scénographique

Nous avons pour l'instant abordé la question de la scénographie d'après ses origines étymologiques et à partir de l'usage muséographique. Ces deux parcours ont révélé la complexité d'un objet relativement insaisissable malgré ses origines situées et son emploi relativement cadré au sein du champ muséographique. Débordant du cadre de la scène et de l'exposition, la scénographie nous interpelle dès lors que se formule l'actualisation d'une pensée dans un espace. Elle lie l'imaginaire à l'espace à travers le motif d'une navigation sensible qui met en scène le corps de l'homme dans ses potentialités expressives. Autrement dit, la scénographie n'est pas la description de la scène matérielle dans laquelle je suis placée, mais la mobilisation imaginaire de la ressource spatiale et des images qu'elle configure, en tant que lieu d'accueil de ma sensibilité. Elle se situe donc à l'intersection du réel et de l'image. Dans leur voisinage commun, elle fait dialoguer ces deux catégories de représentations en opérant leur interpénétration puis leur combinaison, convergeant vers un produit imaginaire résolument amarré à l'unité corporelle d'où il provient. Aussi, elle est une voie conceptuelle par laquelle caractériser les formes communicationnelles qui parcourent la dimension spatiale que contiennent les images. Au regard de la prolifération d'images qui caractérise le monde contemporain médiatique, elle constitue alors un objet d'autant plus intéressant.

La virtualité des scénographies communicationnelles muséales

Pour tenter d'éclairer ces enjeux, nous allons dans un premier temps nous intéresser aux images que concentre, produit et véhicule l'institution muséale. Cela doit se faire au regard du processus par lequel le musée tente d'abolir la distance qui le sépare de son public pour faire corps avec lui, particulièrement à travers le processus d'agrégation de communautés virtuelles propres à chaque lieu.

De nos jours, chaque institution culturelle possède un site Internet. Dans la plupart des cas, l'institution est également présente sur de nombreux réseaux sociaux qu'elle anime en conséquence. Ces outils communicationnels sont désormais incontournables pour l'attractivité de toute institution quelle que soit sa

taille. Ils jouent un rôle fondamental dans la course aux entrées que se livrent les institutions. En fait, ces outils communicationnels sont totalement partie prenante de l'expérience muséale. Ils permettent à l'institution d'établir la relation au visiteur en amont de sa visite, sous la forme de l'incitation. Mais aussi au moment de la visite, sous la forme de la stimulation. Enfin, à postériori de l'exposition, sous la forme de la capitalisation. Dans le régime communicationnel médiatique numérique, et à rebours des logiques communicationnelles traditionnelles qui émanaient verticalement de l'institution, le visiteur est incité à participer à son niveau à l'expérience muséale. Ainsi, à travers différentes pratiques de témoignage, de sélection et d'accumulation, de collaboration et de production professionnelle ou amateur, qui témoignent d'une tendance générale à la curation tous azimuts[41], le visiteur, par sa présence virtuelle, devient un acteur fonctionnel de l'institution : un membre qui participe légitimement à la représentation muséale virtuelle.

Dès lors, le site internet et les réseaux sociaux qu'utilise le musée pour mettre en œuvre son espace communicationnel virtuel, deviennent une scène où s'expose à la vue de la communauté ma sensibilité, où s'affiche publiquement le montage sensible – une certaine scénographie individuelle – qu'opère l'utilisateur par rapport aux ressources documentaires[42] que fournit et rend accessible, de différentes manières, l'institution. Il s'avère que ces réinvestissements subjectifs donnent lieu à des formes d'individuations – dénuées de toute aura et souvent anonymes – qui s'exposent sur la scène de l'exposition virtuelle et numérique. Alors que les matériaux, outils, que rend disponible l'institution à travers ses espaces virtuels se trouvent réinvestis, pratiqués, sensibilisés par les subjectivités, s'opèrent des formes d'attachement et de proximité à l'institution qui font croitre son champ d'action et

[41] D'après l'auteur et artiste Pedro Neves Marques, nous sommes dans l' « ère de la curation sans concept ». Il s'agit selon lui d' «*envisager la curation non seulement comme pratique mais aussi comme une véritable pulsion sublimée de la société, comme une tendance à la fois sociologique et ontologique définissant non seulement la plasticité des sujets, mais aussi leur paysage et leur environnement* » (Neves Marques, 2015, p.67). À la lumière des mutations du travail dans les sociétés contemporaines, ce « *mécanisme intime de l'homo œconomicus* » (Ibid, p.66) sert de soubassement à l'expansion du modèle ultralibéral fondé sur l'autonomie intégrée de l'individu.

[42] Sur cette question des ressources que met à disposition le musée pour ses usagers, il est important de mentionner la tendance générale et massive à l'ouverture des données par les politiques d'Open Data, ainsi qu'une tendance manifeste à l'inclusion curatoriale et au *crowdsourcing* – ou « production participative » – du visiteur au moyen d'outils et de services numériques propres à chaque institution. On citera sur ces questions diverses institutions pionnières en la matière, telles que : le *Brooklyn museum* de New York, le *Rijkmuseum* d'Amsterdam ou encore le *Derby museum* en Angleterre (Estermann, 2015).

étendent sa présence au-delà des limites de son territoire matériel. Les hybridations qui émergent de ces formes de sensibilités misent en corrélation témoignent d'une médiation scénographique transversale, qui s'incarne dans les images et qui se place à l'articulation simultanée des dimensions concrètes et virtuelles de l'exposition.

Comme le fait remarquer Nicolas Sompairac à propos de l'espace d'exposition : « *une profondeur émotionnelle naît à l'évidence du savoir des choses.* » (Sompairac, 2016, p.130). Cela signifie par exemple que la perception d'une exposition est continuellement rythmée par l'imbrication des données sensibles et intelligibles que véhicule son montage. Il n'y a aucune pertinence à envisager une discontinuité ou toute forme de rupture pour caractériser l'expérience sensible propre au sujet, entre ce qui relève de l'expérience de l'espace et des œuvres d'art qui y sont exposées et entre l'information qui découle de la médiation communicationnelle et culturelle, que déploie l'institution via l'espace virtuel du Web. La dimension émotionnelle évoquée nous signale l'imbrication de ces formats d'expérience, l'émotion fonctionnant sur le principe d'une réaction réciproque, soit une contamination des affects entre eux. Autrement dit, il nous parait important de considérer qu'à l'ère de la multiplicité de l'image, la perception de l'exposition dans ses manifestations spatiales se construit simultanément dans l'expérience sensible du corps dans l'espace mais aussi à travers la médiation qu'en fournissent les images, notamment via le Web. On pourrait alors se demander si le regard que nous portons sur les images depuis le contexte spatial vécu est le même que celui que nous portons sur l'espace à travers l'image virtuelle. Il apparaitrait sans doute que non, compte tenu du caractère sensoriel de la première proposition. Mais le regard est toujours porteur d'indices scénographiques. En ce sens il s'applique à produire le corps dans une virtualité, s'applique à vivre l'espace qui est représenté par l'image, voire parfois incarné de manière profondément opaque par certains dispositifs de médiation. C'est pourquoi nous avançons l'hypothèse selon laquelle la scénographie propre à telle exposition, ou relative à tel musée, à telle architecture, peut déjà être subodorée à travers la médiation communicationnelle que condense le site internet, notamment depuis les images qui y transitent[43]. Car, l'expérience de l'espace est

[43] Le cas particulier de l'installation artistique devient ici significatif pour avancer en direction de la dimension indicielle de l'image quant à la question de la scénographie. Disons que lorsqu'une

pétrie dans les interrelations scéniques qui s'agencent autour de ma présence concrète en ce lieu, mais également façonnée par ma présence virtuelle en tant qu'usager. Nous ne traitons pas de deux expériences de l'espace indépendantes l'une de l'autre, mais bien emboitées, chaque scénographie, relative à l'espace représenté virtuellement sous la forme de données ou déterminée par l'expérience concrète du lieu, se donnant à travers l'autre de façon réciproque. C'est à cette seule condition plastique, qui souligne le double jeu scénographique de l'espace – virtuel / sensible –, que la circulation communicationnelle des scénographies peut s'envisager.

Les scénographies mêlées des images et des lieux

Dans une perspective plus générale, il y a nécessité à comprendre que l'expérience contemporaine des lieux est résolument caractérisée par l'ambivalence que résume l'état de notre présence : « *nous sommes dans des lieux matériels singuliers et nous sommes dans l'espace virtuel des médias, presque simultanément* » (Mons, 2005, p.69). Autrement dit, nous menons une existence qui se place dans l'alternance des images et de la réalité sensible du corps, voire dans l'intervalle de leur réunion, de leur combinaison et des transformations qu'engendre leur rencontre. Comme l'image nomade qui investie sans difficulté chaque médium, ou comme l'image numérique qui s'exécute uniformément à partir de n'importe quel support écranique, l'homme contemporain circule sans difficulté dans le monde par l'image, au moyen des outils dont il s'appareille. C'est à partir de l'inséparation de ces zones où apparait le monde, que se donne à penser leurs effectivités mutuelles sur nos vies. Car l'existence contemporaine s'articule toujours plus profondément avec les dispositifs de mise en relation des subjectivités, ce qui tend à produire, in fine, une imbrication d'autant plus actuelle des images et du réel. En outre, l'imagination contemporaine, ici définie comme le « *travail mental quotidien des gens ordinaires* » (Appaduraï, 2005, p.33), accomplit le processus par lequel la fiction et le

---

image d'installation est rendue disponible sur le site Internet ou dans un communiqué de presse, c'est sous la forme d'une photographie qui témoigne de l'installation dans l'espace d'exposition de l'œuvre. Ce faisant, la relation de l'œuvre à l'espace est rendu palpable, tangible, attestée par l'image esthétique. L'image de l'installation s'exprime alors comme un stigmate de la présence réelle des œuvres dans l'espace. Elle nous rappelle la prééminence de lien physique de cette relation.

réel s'autoalimentent. L'imagination appareillée à la mondialisation devient un moyen par lequel les individus expérimentent le monde, s'en accommodent aussi, le transforment. L'espace, dans ce processus mondial, fournit le substrat par lequel se poursuit cette infection. Finalement, pour dire autrement l'impossible séparation de l'espace réel et virtuel, relevons avec Alain Mons que : « *les lieux « font image » et les images « font lieu »* » (Mons, 2005, p.70). C'est-à-dire qu'entre chacune de ces catégories s'intercalent des affects. Lesquels, réunis dans l'expérience du sujet, font monde.

Aujourd'hui, l'espace se dilue dans l'image. La *schizotopie* contemporaine qu'analyse le philosophe Fabio Merlini (2013) le démontre à partir de la mobilisation de l'espace et du temps qu'engendre l'économie capitaliste mondiale et ses appareils vampirisants. La mobilisation existentielle que demande l'appareil capitalistique, correspond à un temps où se confondent la matérialité des lieux concrets et l'opérabilité des spatialités virtuelles. De fait, l'espace concret perd sa spécificité, les contextualités qui en émergent sont hybridées par nos existences virtuelles, elles sont saisies dans leurs rythmiques *mondaines*[44]. À l'inverse, on pourra considérer que l'image se dilue dans l'espace. Il suffit pour cela d'envisager la dissémination des images dans l'espace urbain. Plus spécifiquement, songeons à l'élaboration scénographique d'une exposition, en tant qu'image agencée – spatialisation d'un propos – en un espace concret. L'espace peut revêtir toutes sortes d'images. Cet horizon trouve son paroxysme au musée. C'est notamment pour ces raisons théoriques qu'il est déterminant d'envisager le balancement des spatialités qui se joue dans l'expérience contemporaine des scénographies. Ces dernières donnent à penser la compénétration des images et du monde, soit les interrelations proactives des matérialités et des virtualités de l'espace.

Les scénographies spatiales et virtuelles s'interpénètrent dans l'expérience contemporaine des images. Pour percevoir ce phénomène, il faut tout d'abord opérer un recentrement autour de l'objet corporel. Nous avons dit que le sujet contemporain expérimente d'après une relation duelle à l'espace, qui s'incarne à la fois dans

[44] Pour Fabio Merlini et Sabine Plaud, l'existence mondaine est l'existence médiatisée par les outils de télécommunication ; c'est « *une existence qui garantie sa présence ponctuelle, à l'endroit précis où elle est attendue, ou – ce qui revient au même – au moment précis où elle doit être rejointe* » (Merlini, Plaud, 2011, p.146).

l'image sociale des corps agissant à même les spatialités matérielles, mais également, dans l'image numérique en circulation sur les réseaux de télécommunication. C'est un processus de réverbération des images qui configure une expérience de la totalité. Mon corps est décidemment le lieu par lequel se configure l'agencement que je fais du monde par l'image. Chacun des versants de l'expérience que je fais du lieu se mesure en rapport à ma corporalité, sous la forme de potentialités expressives pour l'image virtuelle issues des interfaces numériques, ou de capacités d'actions pour la scène sociale qui m'immerge en tant qu'individu. Notre corps, « *vécu comme un espace (inter)posé dans le sensible dont il fait partie, permettant ainsi d'intercepter le sensible lui-même et par là de connaitre celui-ci et son excédent* » (Carbone, 2016, p.26), est une surface de réaction, une surface sensible, mais c'est une surface délimitée, un cadre qui tout à la fois clôture et excède. C'est pour dire cette capacité du corps à la projection dans l'imaginaire, mais en même temps signaler l'amarre terrestre qui caractérise sa situation, que l'on peut recourir à l'idée du corps comme écran ; simultanément passage et limite, il est une puissance transcendantale (Merleau-Ponty, 1976). Dans cet ensemble, l'imagination est indissociable d'un corps qui s'impose comme le gabarit conditionnel de l'image : le corps est ce par quoi s'actualise les virtualités de mon imagination. Ainsi, à l'image de l'architecture définie comme une ontologie des formes relatives au geste d'habiter, le corps donne la mesure d'appréhension du geste scénographique.

Il nous faut finalement penser les analogies et les connexions que recoupe la scénographie en tant qu'écriture de la scène, et l'image, en tant qu'écriture du monde social. Qu'est ce que communique de scénographique l'image ? Rappelons dès à présent que « *le cœur de l'image est un (non) lieu scénique*» (Guérin, 2008, p.33), un lieu qui est ouvert sur l'infini, un lieu de transit caractérisé par le flux et le déplacement ; une scène de rencontre entre le sujet et une image. L'image comporte un espace qu'investissent transitivement les subjectivités à travers toutes sortes de montages inopinés en relation à l'imaginaire et au réel, c'est pourquoi elle reste fondamentalement indéfinie : « *son unité est scindée, critique, c'est-à-dire à la fois multiple et risquée* » (Guérin, 2008, p.33). Aussi, il semble que la dimension scénographique propre à l'image ne réside pas dans l'éclairage intérieur que renvoie sa mise en abyme scénique, mais dans l'espacement des scènes de l'image entre elles. N'oublions pas qu' « *une image n'est jamais seule, à priori elle se comprend par rapport à d'autres images, à des sérialités, mais aussi en relation à des lieux où elle apparaît* » (Mons, 2005, p.75). Autrement dit, c'est l'intervalle temporel et la

distance spatiale qui caractérisent l'agencement des images entre elles, au terme d'une relation subjective avec ces dernières, qui donne forme à la scénographie de l'image. À travers le motif d'une réverbération scénique, c'est à partir de la coexistence des images à même l'unité d'une expérience subjective, qui peut s'inscrire dans l'expérience concrète des lieux comme dans leur versant virtuel, que se configure la forme scénographique.

Les scénographies écraniques

Il semble plus pertinent encore d'évoquer comment surgit la scène d'après le rapport qui lie l'image à sa multiplicité paradigmatique. Sur ce point, il faut rappeler que notre époque a pris acte du processus de « *dissolution du lien physique entre l'image et son médium* » (Belting, 2004, p.54) que formule la photographie numérique au dépend d'un rapport analogique à l'image. Notre époque est par ailleurs celle du pullulement de l'image et de sa diversité, de son exposition et de son *hypervisualisation* (Han, 2017). Ainsi, l'image contemporaine, prise dans le format numérique, prolifère particulièrement par la surexposition que lui assure l'appareillage croissant des hommes et des organisations en télé-technologies, mais également d'après le principe technique qui engendre sa « *reproduction non identique* » [45] (Groys, 2015, p.172). Plus généralement ce sont les hybridations pratiques qui jalonnent la multiplicité de ses exécutions à l'écran qui semblent paradigmatiques.

L'image au sens large nait dans le rapport au monde, elle en transcrit la présence sans détour, elle s'ordonne au rythme de l'existence. L'image numérique mondialisée ne surgit qu'à l'issue de l'exécution de sa matrice binaire par le logiciel

[45] Pour Boris Groys, le développement des technologies de l'information poursuit une logique qui entraine l'image « *vers une diversification des conditions dans lesquelles une copie est produite et distribuée, et par la diversification de fait des images en résultant* » (Groys, 2015, p.172-173). Similairement, Susan Blackmore relève « *une copie de l'instruction, pas du produit* » (Blackmore, 2000, p.215) – à propos de la diffusion des « mèmes » par les TIC (Kaplan & Nova, 2016). Ainsi, l'image numérique acquiert une nouvelle empreinte à chacune de ses actualisations au sein de contextes sociaux tout aussi multiples. En outre, les transformations successives de l'image engendrées par les circuits réticulaires qui en délimitent les circonvolutions et leurs émergences sur la scène sociale, peuvent être approchées à travers le concept de « *tératologie documentaire* » forgé par Olivier le Deuff (Le Deuff, 2007) ; concept qui illustre l'opacité des croisements subis par le document numérique, dès lors pris dans un devenir chimérique.

qui en permet l'affichage sur l'écran. C'est pourquoi ce dernier en constitue également le socle scénique – le cadre, la fenêtre. Aussi, l'image écranique est sa scénographie en tant qu'elle s'y représente à cet instant ; plus exactement c'est le rapport de coexistence et d'agencement spatial des images à même la scène écranique et l'interpénétration des scènes – contexte de consultation / représentation de images – qui en constitue la dimension scénographique. Tout autrement, cette perspective peut être rapprochée de celle élaborée par Sylvie Leleu-Merviel à partir du concept de « *scénation* ». Se référant à l'exploitation des documents numériques, textes et images, dans un contexte interactif de consultation et de navigation – que ceux-ci soient issus d'une numérisation ou élaborés depuis l'interface informatique –, l'auteure voit en la scénation : « *la structure de surface, suite organisée d'événements et / ou d'états avec lesquels le lecteur est effectivement mis en interaction au cours de la session d'exploitation* » (Leleu-Merviel, 2002, p.113). En ce sens, le concept de scénation met l'accent sur une forme de scénographie écranique, un processus prenant essor à l'interface de l'usager et du concepteur du document, et qui correspond à « *la structure de l'inscription temporelle et spatiale des fragments dans l'écran et à l'instant de la consultation au cours d'une session interactive* » (Leleu-Merviel, 2002, p.115).

Dès lors, nous voulons établir que l'écran, en tant que médium transversal et omnipotent de l'ère contemporaine [46], entraine l'individu à saisir la dimension scénographique des images, et du monde au sens large, à travers la médiation qu'enchâsse son cadre référentiel aux scènes sociales qui s'y représentent. Ce phénomène semble particulièrement saillant lorsque l'on évoque le travail des industries médiatiques qui, en générant un déferlement d'images calibrées au rythme de l'actualité, tendent à imposer l'image par le prisme de sa surabondance et ainsi transforment, non pas nos opinions, mais notre rapport au monde. Finalement, il apparait que la dimension scénographique de l'image, considérée à la lumière de la dissémination des écrans et de leur surabondance, s'articule efficacement dans un rapport de résonnance entre virtualités numériques et réalités concrètes, un métissage effectif des scénographies, faisant valoir une expérience de la totalité, où

[46] Les écrans « *sont des modalités essentielles de l'époque, car l'écran est une forme qui « reflète » la vision culturelle dont il est issu* » (Mons, 2006, p.58).

tout communique avec tout. Le corps est dans cet ensemble, le témoin de cette inséparation.

Sous certains aspects, il semble que l'écran agisse métaphoriquement, reformulant sensiblement l'appréhension de la scénographie de l'espace qui s'y réfère, voire du monde au sens large quand on pense aux industries médiatiques et à la dissémination de leurs produits sur sa surface. C'est alors considérer la propension des images écraniques à imprégner la réalité spatiale, et à contrario, entrevoir avec quelle aisance les phénomènes sociaux parviennent à s'arranger des modalités communicationnelles médiatiques que réverbèrent les écrans. À ce propos, il s'agit de se représenter combien l'écran conditionne l'expérience que nous faisons du monde contemporain.

Dans une perspective phénoménotechnique : « *toute expérience du monde dépend d'une ontophanie technique* » (Vial, 2013, p.112). De fait, l'écran est l'appareil qui permet à l'image contemporaine de se mouvoir, de glisser d'un champ à l'autre de l'expérience de façon fluide, grâce à l'instantanéité de la représentation qu'il conditionne. Conformément à la définition de l'appareil de Jean Louis Déotte (Déotte, 2011) citée précédemment, l'appareil écranique configure une modalité unique d'apparition et d'appréhension des êtres et des phénomènes fondée sur une image ubiquitaire et omnitemporelle. L'écran sert à configurer une sensibilité commune, sert à rendre comparable le sensible : il opère à même le commerce sensible des images et du monde en investissant le domaine des virtualités. Ainsi le médium écran transforme le regard, car les modalités perceptives qui lui sont spécifiques colonisent toujours plus puissamment notre expérience sociale, mais aussi spatiale, en tant qu'il reformule notre relation à l'espace concret en l'augmentant d'une réalité extensive propre à l'image affichée. En conséquence, c'est un phénomène dynamique de réverbération des spatialités qui tend à émerger de cet état : l'appareil écranique génère la mise en exposition mutuelle du monde et des images. Dans cette tension, la scénographie se constitue dans la résonnance et le miroitement scénique que produit un tel commerce. Ce balancement, propre à la dimension scénique, témoigne de la dimension communicationnelle du scénographique, tout à la fois image et monde.

Pour en revenir au musée, et en extrapolant le propos, nous dirons que le site internet d'une institution muséale est un espace important, car il est déjà en soi une zone où s'expérimente la scénographie propre au lieu. Notons d'abord que pour toute institution culturelle, la mise en ligne d'un site internet marque le début d'une médiation nouvelle envers le visiteur.

Comme cela put être avancé plus haut, le site internet de musée est une interface mise en tension par le développement croissant des technologies web et par la popularisation progressive des usages et pratiques numériques. Parce qu'il situe et donne forme à la relation au lieu pour le public, le site internet est un enjeu de premier ordre[47], sans cesse ausculté et réévalué. L'événement qui y trouve perpétuellement accueil nous parait être un moyen pour l'institution de générer une actualité potentiellement porteuse de fréquentation concrète. Il convient ainsi de ne pas désengager l'usager par des contenus ou des modalités de navigation obsolètes. Cela passe cycliquement par des mises à jour, une politique éditoriale de contenus Web – qui peut vivre par exemple sous la forme d'application–, ou autrement, par la refonte totale de l'architecture du site[48]. La dynamique générale qui guide ces efforts et ces investissements repose sur une articulation institution-usager densifiée. Ainsi, dans la société de la communication contemporaine, le musée tend utopiquement à offrir la mise à disposition et la manipulation de ses contenus, et ambitionne simultanément leur transformation et leur partage par la société. Dans ce mouvement idéalisé, le site internet est une plateforme ressource qui promeut tout à la fois un contexte stimulant l'investissement subjectif et la collaboration communautaire. Cette dynamique, déjà perceptible il y a une dizaine d'années

[47] La refonte du site internet du centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (www.centrepompidou.fr) effectuée en 2012 s'est élevée à 12 millions d'euros. Le coût exorbitant de cette transformation s'explique par un renversement total quant à la politique d'intégration de l'usager. L'approche verticale et descendante traditionnellement mise en œuvre est délaissée au profit d'une intégration transversale, orientée vers l'ouverture aux contenus – numérisation des œuvres – et l'approche collaborative, la co-construction de sens et le devenir communautaire (Lochon, 2012).

[48] Cette dernière peut être évaluée en état d'obsolescence au regard de l'évolution des outils connexes à sa navigation par tout un chacun. La nouvelle norme *responsive design* apparue ces cinq dernières années en est un exemple. Pour rappel, celle-ci est conçue afin que l'affichage du site web puisse s'adapter à tous types de supports écranique – smartphone, tablette, ordinateur – par la modulation de la quantité d'information affichée, par une ergonomie efficiente en fonction de chaque type et taille d'écran, etc. La finalité visée est une expérience de navigation la plus optimale possible.

(Vidal, 2006), est encore plus certaine de nos jours, quoique encore largement modelée par les principes organisationnels verticaux reliant producteurs et usagers.

Finalement, pour devenir acteur de sa référence virtuelle, le musée est contraint de participer à sa mesure, à la vaste communion des affects qui caractérise nos sociétés contemporaines. Car, s'il héberge des œuvres : il détient des images. Le musée est un producteur d'image. Or, plus que nul autre, Internet est le médium de l'image. C'est pourquoi, le site internet du musée concentre tous les enjeux relatifs aux images des œuvres, à leurs exploitations et aux droits qui leurs sont associés.

Conclusion

En conclusion, nous voudrions rappeler l'opacité scénographique à l'aune de laquelle nous avons tenté de maintenir notre réflexion dans ce chapitre. En analysant la scénographie à partir de sa racine scénique, puis d'après la mobilisation qu'en génère l'appareil muséal, et finalement à travers ses interrelations avec l'image contemporaine, on a pu remarquer que malgré la formulation qu'en produisent ces cadres théoriques, la scénographie est un processus, c'est pourquoi elle contient, comme le singulier que contient notre expérience corporelle, des phénomènes, une part inaccessible au regard généralisant de l'analyse : la scénographie procède d'une appréhension sui-generis. Aussi, à questionner le cadre duquel émerge la dimension scénographique des phénomènes et des processus, on se rend bien compte que cette relation préalablement fondée par différents appareils ou dispositifs entre la scène et l'espace, n'est pas conditionnelle de l'intensité des motifs perceptifs qui émergent de notre rapport aux scénographies, et ce, quel qu'en soit le territoire où on la situe – mon écran de téléphone portable comme l'espace d'exposition de la galerie. Ainsi, la scénographie ne tient essentiellement dans aucun cadre : elle est un agrégat syncrétique de virtualités et de matérialités qui se situe à l'intersection des domaines qui servent à sa qualification. Donc, la scénographie n'est ni que virtuelle, ni que matérielle, mais pétrie dans le métissage de ces deux versants de l'expérience. Elle s'assemble dans la résonnance induite par la dimension communicationnelle des phénomènes entre eux.

Au vu des différents développements que l'on retrouve dans ce chapitre, la dimension scénographique des phénomènes qui concourent à façonner notre

appréhension du monde nous semble particulièrement significative pour approcher sensiblement la relation ontologique de l'homme à l'espace. Ainsi, afin d'ouvrir cette réflexion en direction de possibles déploiements, il parait pertinent d'avancer à partir des notions *de scénographie sociale* et de *scénographie communicationnelle*, dans le but d'illustrer la proximité à l'être que concentre la notion, au regard de l'approche de l'imaginaire contemporain que nous avons mobilisée durant cette écriture.

- Sommairement, la scénographie sociale nous renvoie à la scène sociale, et par là, à son écriture, c'est à dire à la multiplicité des pratiques anthropologiques et communicationnelles qui y prennent place ou qui revendiquent y prendre place. Dans le cadre public, ces écritures touchent aux flux humains, aux pratiques de l'espace, aux paroles ayant pour objet l'espace vécu, aux regards qui lui sont propres. Ces formes de participation renvoient à l'élaboration d'une scénographie sociale qui fonde l'opérativité et la tangibilité de la scène sociale, en tant que lieu d'échange et de circulation des regards et des discours. Ces produits anthropologiques sont des scénographies de l'espace, dans la mesure où ils mobilisent des images et des paroles corrélées à une matière spatiale ; ce sont des visions intriquées dans le territoire duquel elles émergent, qui participent à la conduite d'individuations existentialistes menées par tout un chacun. La dimension sociale de ce processus scénographique nous semble témoigner en faveur d'une caractérisation de son produit comme fait collectif.

- Quant à la scénographie communicationnelle, elle désigne l'inscription conditionnelle des processus communicationnels à même la scène spatiale sur laquelle se joue leur émergence et leur poursuite. Autrement dit, la scénographie communicationnelle déborde la stricte dimension du geste consistant à scénographier l'espace et s'intéresse aux agencements, constitués pour une part de matérialité et pour une autre part de virtualité, par lesquels se constitue la rhétorique communicationnelle. Au surplus, c'est la dimension esthétique de ces agencements qui est intéressante, car elle témoigne d'un regard anthropologique par lequel se donne à penser la circulation et l'interpénétration des subjectivités et des affects. En d'autres termes, les scénographies communicationnelles sont à rechercher non seulement dans la trame esthétique de l'œuvre, mais également dans l'instant qui est celui de la pratique spectatorielle. Car les pratiques esthétiques mettent en lumière des formes communicationnelles anthropologiques inscrites dans le partage du sensible auquel nous convie l'expérience de l'espace muséal ou plus

spécifiquement de l'installation artistique. C'est l'intérêt de situer la notion de scénographie communicationnelle en termes de rapports d'agencements, d'espacements, d'intensités, de devenirs … qui sont des rapports scénographiques d'hybridations, de médiations, qui « ont lieu » dans l'espace de l'art et celui de sa représentation.

Finalement, ce qu'il semble important de retenir à travers ces deux approches, c'est le rapport ontologique, c'est l'herméneutique que manifestent les processus scénographiques. À travers le motif scénographique, on pourra dire que l'homme donne sens aux phénomènes qui l'entourent en opérant leur coïncidence spatiale. L'imagination, dans cet ensemble, donne forme à cette métamorphose par les voies de la multiplicité et de l'excentricité qui lui sont spécifique.

Chapitre 3 : Visiteurs et expositions

Nous avons pour l'heure beaucoup parlé d'espace, de scène, de représentation ou de scénographie, mais très peu de l'élément médian par lequel toute ces notions transitent et communiquent, à savoir : le spectateur. Pourtant, il est au cœur de tous les enjeux. Sans spectateur, la représentation ne s'active pas. Sans spectateur, l'édifice s'écroule. Dans l'activité du regard spectatoriel se maintient donc la subsistance du spectacle, tant en termes métaphoriques que concrets. Car, c'est par le prisme particulier du spectateur que la représentation prend son essor en des confins hors d'atteintes, qu'elle se déploie en d'autres sphères par le jeu des réverbérations sociales de l'image, et que finalement elle peut devenir tout autre chose. Mais encore, la présence du spectateur en tant qu'elle confirme la distribution des rôles qu'agence le dispositif de vision qui s'y réfère, permet la continuité du spectacle, réassure son autonomie formelle au sein du champ social, et par là qualifie un modèle socio-économique qui assure sa subsistance financière. C'est dire la situation centrale du spectateur, positionné médialement, à l'intersection des perspectives qui mettent en tension l'espace de représentation. Déjà, ce que semble manifester de plus significatif la figure du spectateur, est l'inscription sociale de la représentation, voire de la scène elle-même. Ni le théâtre ni le musée ne peuvent exister sans spectateur[49]. Tout dispositif de vision suppose une audience, et on précisera plus avant : une audience constituée à même l'hétérogénéité de la scène sociale.

Mais n'avons-nous pas, précédemment, mis au jour l'idée selon laquelle la scène peut être conçue et placée au service de ma seule subjectivité ? C'est-à-dire une scène autonome, silencieuse, fonctionnant sans public se reconnaissant comme tel. Ainsi, la scénographie de l'intime que j'assemble dans mon univers quotidien me concerne seulement, et c'est bien la pudeur de cet assemblage qui en fait sa valeur ontologique. Pourtant, à quoi bon produire une scène – ce qui pose la question de

[49] Nous précisons ici que les termes de spectateurs et de visiteurs désignent, dans notre propos autour de la représentation en tant que telle, une forme commune de regard. La notion de visiteur est préférée pour qualifier la dimension spatiale de l'expérience se déroulant au musée, quoique l'on puisse aussi également y devenir un spectateur. Le musée offre les conditions – hétérotopiques – favorisant de telles bascules esthétiques.

notre objet – si les conditions de sa réverbération ne se limitent qu'à mon seul regard ? La scène n'a-t-elle pas vocation à circuler, et concentrer sur elle les divergences de regards, les différences et les sensibilités ? Face à ces questionnements, il s'agit d'investir les processus sociaux par lesquels émerge la scène dans le cadre du dispositif dont il est question.

L'approche verticale du spectateur sur laquelle reposent les dispositifs de vision classiques tels que le musée ou le théâtre, expose la propension des dispositifs spatialement incarnés à agir collectivement, c'est-à-dire à induire des comportements individuels qui trouvent confirmation, validation et conditions d'exercice, dans l'altérité que condense le dispositif de représentation. On peut d'ailleurs observer que les visiteurs d'une exposition lambda se comportent et agissent par acclimatation à l'espace, suivant l'ensemble typique de normes et règles culturelles qui en régissent le climat. Ce que nous voulons dire est que la scène sociale qu'assemble l'exposition et qu'activent les visiteurs, conduit tout un chacun à expérimenter la situation à l'aune du partage du sensible qui s'y pressent. Ce partage s'effectue concrètement aux rythmes des corporalités, c'est-à-dire des processus d'interactions et de côtoiements des corps dans l'espace, qui modulent et transforment continuellement l'état des présences en jeu. Aussi, l'espace de l'exposition se retrouve mis en tension par les corps spectatoriels. Il devient une surface profonde où s'effectue la réverbération communicationnelle des corps entre eux.

Ce maillage de l'espace muséal par le corps trouve son pendant irraisonné dans la circulation des regards. Car le regard sous-tend l'opacité comme la clairvoyance. Il dénote une profondeur subjective et ontologique sur laquelle le commun n'a qu'une visibilité partielle. En ce sens, le regard esthétique – puisque c'est de cela dont il est question au musée – produit des découpages, des enjambements, c'est-à-dire qu'il tend à déjouer son encadrement symbolique – le musée –, il tend également à s'affranchir de la scène collective d'où il provient – le corps spectatoriel – pour engendrer des lignes de fuites qui sont propres au sujet. De manière analogue à la représentation théâtrale mais au sein de la représentation instruite par l'exposition, « *le spectateur joue sa propre partition, soit face à l'événement, soit à l'intérieur de la réalisation, soit en même temps, face à l'événement et à l'intérieur de la réalisation* » (Rabanel, 2016, p.64). Ainsi, la figure du visiteur de musée semble indissociable de la multiplicité qui caractérise le travail

des subjectivités – multiplicité d'objets, foisonnement des corps, multiformité des scènes du regard.

De fait, les dispositifs de vision tels que le cinéma, le théâtre, voire le musée, ressemblent à de puissants outils démocratiques dont le champ d'action se situe dans la sphère sociale. C'est d'ailleurs une entreprise collective qui présida systématiquement à l'émergence de ces modèles, et c'est similairement une expérience collective qui s'assemble à chaque fois qu'à lieu une exposition, une pièce, un concert, une projection... Dans ce cadre, l'instant de la représentation est un temps collectif, durant lequel il s'agit bien de « *regarder ensemble dans la même direction* » (Deloche et Mairesse, 2008, p.161). Ces temps de partage infimes entre les corps et les regards entrecroisés, inscrivent l'expérience spécifique de ces dispositifs dans l'ordre collectif, une expérience qui particularise la dimension existentielle de l'individu contemporain d'aspérités sensibles partagées. Pour le metteur en scène Robert Cantarella, « *c'est la fabrique de ce temps intime fait à plusieurs qui justifie la représentation* » (Travaux de l'association Sans-Cible, 2004, p.122).

Pourtant, cette approche sensible des existences humaines semble mise à mal par l'omnipotence des technologies numériques de télécommunications et des médias sur nos vies. En effet, l'homme contemporain évolue dans un monde mouvant dans lequel les *« souverainetés contextuelles singulières* » (Merlini, 2013) – qui sont le royaume du sensible – déjouent par manque de consistance. Autrement dit, nos existences temporalisées et spatialisées par les outils de communication contemporains sont en fait désolidarisées de l'expérience sensible[50]. Aussi nous considérons pour notre propos que l'appareil écranique au sens large, considéré au regard de la technologie actuelle comme une surface archétypale à travers laquelle nous rentrons en communication avec le monde, révèle chaque jour un peu plus sa propension à déjouer le devenir collectif des sociétés humaines contemporaines. Car ce dernier fournit au quidam une scène personnalisable, désaffectée du spectacle collectif et sensible qu'impose le dispositif de vision, paradoxalement autarcique

[50] C'est « *le monde de la médiation désintermédiée, un monde où l'uniformité reçoit pour tâche d'exposer à la présence, en la nivelant, toute différence, en faisant perdre du terrain au travail d'interprétation et de réflexion, c'est-à-dire à toute possibilité de rencontre qui ne soit pas de l'ordre du calcul ni de l'employabilité* » (Merlini, Plaud, 2011, p.152).

alors qu'elle incarne théoriquement la relation même. Autrement dit, en opérant à l'échelon individuel, les télé-technologies écraniques atomisent la dimension sociale de la scène, déjouant ainsi une certaine météorologie des lieux. Plus précisément, ce que semble oblitérer l'écran, n'est pas la circulation potentielle de la scène, qui s'en trouve au contraire décuplée, mais les modalités intersubjectives, et surtout sensibles, par lesquelles émerge l'expérience de partage du sensible. Ce constat très général au niveau des existences contemporaines appareillées peut être repris au regard des mutations de l'espace communicationnel muséal.

D'une certaine manière, l'avènement de la société écranique nous fait prendre la mesure du degré collectif de l'expérience permise par ces temples de l'art qu'incarnent encore aujourd'hui les musées. Par exemple, le volet culturel que promeut le géant de l'Internet américain Google [51] illustre de façon presque dramatique cette sensation. Dans l'infinité des ressources imagières que concentre ce site internet grand public, jamais ne s'exprime la dimension sociale des scènes des œuvres, c'est-à-dire la manifestation physique du lien entre l'œuvre et l'espace. Car ce lien ne peut être éprouvé qu'à partir d'un processus d'exposition, soit dans l'appréhension collective qu'il conditionne. Naguère, la photo numérique annonçait déjà la dissolution du rapport physique entre médium et image (Belting, 2004). Aujourd'hui il semble bien que le mouvement par lequel l'image documente la réalité, embraye dans un second temps sur la désagrégation de la nature sociale des liens qui lient l'œuvre à l'espace. En accélérant la transformation massive de l'art en image, l'écran disjoint deux polarités d'une seule expérience – sociale –, éprouvée dans le contre champ corporel de la réalité qu'assemble l'exposition. Aussi, en extrapolant à ce stade, on pourrait formuler l'hypothèse selon laquelle l'écran engendre l'évanescence communicationnelle de la scène. Car, saisit hors de la dimension sociale, l'image de l'œuvre ne communique pas autre chose que son assignation à la sphère des images, et les rapports d'indexation qui produisent et stimulent sa circulation réticulaire. Alors, les aspérités et les rugosités spécifiques qui

[51] Ainsi le *Google Cultural Institute* (https://bit.ly/2nw5mUj), dernière mouture du projet culturel pharaonique de la société américaine Google. Le projet vise principalement à numériser et à rendre disponible à la consultation internet un maximum d'œuvres d'art. Le site fournit entre autres services différents dispositifs portant sur la visualisation des images, sur la visite virtuelle de musées ou de sites du patrimoine mondial – notamment du *British Museum*, ou du *Machu Pichu* –, ou sur la consultation d'expositions passées, au moyen de partenariats curatoriaux passés avec différents musées du monde.

circonstancient l'expérience collective en jeu au musée, se trouvent remplacées par les potentialités infinies qu'offrent ces images d'œuvres ainsi misent à portée. En ce sens, l'écran symbolise l'horizon de la médiation culturelle, avec lui en capacité d'intervenir à l'échelon individuel et d'offrir un service qui se veut le plus proche possible des présupposés désirs du spectateur.

Au cours de ce chapitre et au filtre de l'exposition, il s'agira généralement d'entrevoir comment se constitue la scène spectatorielle et quelles pratiques communicationnelles rentre en jeu dans cette constitution. Ce sera alors l'occasion d'aborder la figure, parfois mythique, du spectateur-acteur, c'est-à-dire d'étudier les transformations que suscite la scène de l'exposition sur le champ spectatoriel, notamment à travers la reformulation des postures de vision que supporte le visiteur déambulant, c'est-à-dire autonome. Il s'agira tout au long de ce chapitre de suivre un parcours axé sur la dimension communicationnelle. Cette dernière étant envisagée à la fois à partir du projet expositionnel, puis d'après les scénographies spectatorielles, et enfin de manière plus élargie, à partir des formes pratiquées de la communication que mettent en branle les visiteurs notamment au regard du principe d'interactivité qu'accueille l'espace communicationnel muséal.

Aussi, pour éclaircir ces pistes analytiques, nous analyserons dans un premier temps l'exposition à partir de la scénographie comme modalité communicationnelle. À la suite, nous investirons le paradoxe communicationnel de l'exposition en tant qu'écriture de l'espace et espace d'écriture. Finalement, c'est la dimension médiatique de l'exposition qui sera questionnée.

Dans un second temps, nous recentrerons l'analyse sur l'action spectatorielle, en nous plongeant dans ce qui relève d'une écologie spectatorielle. Pour ce faire, nous étudierons la scène de l'exposition à la lumière des rythmiques spectatorielles. Enfin, il nous intéressera de rendre compte de certains agencements communicationnels promulgués dans le corps collectif des spectateurs.

Finalement, nous aborderons ce qui touche aux productions spectatorielles dans leur inclinaison communicationnelle. Il s'agira plus avant de figurer de manière conceptuelle les pratiques communicationnelles qui se configurent au contact de l'art contemporain. Nous aborderons en ce sens la dimension interactive du milieu muséal par le prisme du contemporain.

3.1 Exposition de la communication

Nous allons maintenant aborder la dimension communicationnelle de l'exposition. Pour ce faire, il s'agit d'envisager comment l'exposition se constitue comme un objet culturel façonné depuis longtemps par le paradigme de la communication, mais aussi comment cette désignation joue au cœur de l'élaboration du montage de l'exposition. Nous avons précédemment pu aborder la manière dont le processus scénographique pouvait être mobilisé par les concepteurs d'une exposition afin d'en façonner le propos (chapitre 2.2). Dans cette entente, la scénographie est un vecteur de communication. De fait, l'analyse de la dimension communicationnelle de l'exposition, semble pouvoir être entamée depuis l'usage que l'institution fait de la scénographie. Or, comme nous avons tenté de le dire précédemment, la scénographie est un processus profondément ambigu qui ne se laisse pas enfermer dans l'usage du dire ou dans le cadre spécifique d'une pratique et ce d'autant plus qu'il procède sous le régime de la plasticité. Façonnée dans l'exercice singulier des regards, la scénographie est indocile, multiple et hétérogène. Aussi, sa capacité à régler l'attention dans l'exposition de manière fonctionnelle, semble à nos yeux contrebalancée par la résilience qui imprègne le geste par lequel à lieu son déploiement dans l'espace muséal. Ce qui signifie pour nous que la scénographie ne peut être réduite à l'explicitation d'un propos, soit au rôle de vecteur alambiqué d'une information – un point de vue –, mais doit au contraire être réévaluée à l'aune de l'indétermination des productions communicationnelles subjectives qui gravitent autour, notamment lors du temps de la visite. Passant pour la frange la plus opaque des processus communicationnels que condense le montage expositionnel, la scénographie de l'exposition ne peut être considérée hors des rapports communicationnels subjectifs qu'elle assemble, qu'elle fait jouer ou déjouer corrélativement aux corps mouvants des visiteurs.

L'exposition est une construction culturelle…

Chaque exposition est différente. Chaque œuvre placée dans une exposition est systématiquement réévaluée. Chaque expérience menée à travers l'espace procède selon ses propres lignes de force et de fuite. Il est dès lors particulièrement

malaisé d'opérer un métadiscours sur l'exposition hors de la singularité qui caractérise chacune de ses formulations. Néanmoins, dans l'entreprise analytique qui est la notre, ces assertions constituent un point de départ : elles témoignent de l'hétérogénèse qui structure les rapports ontologiques de l'espace à l'œuvre. Aussi, partant du postulat que l'exposition instaure « *un point de vue singulier sur un certain agencement d'œuvres qui fait forme et qui fait sens, et, dans cette entrevision des formes possibles de l'art, elle démultiplie les occurrences esthétiques.* » (Lahuerta, 2013, p.1), nous dirons qu'elle est une construction signifiante, hospitalière, qui met en présence des subjectivités et des expots, et dans laquelle l'art et l'espace sont mis en correspondance. Elle permet à ce titre d'opérer l'intelligibilité de l'espace en tant que matériau sensible, plastique dès que sa perception s'agence en des motifs scénographiques.

Il semble primordial d'envisager les ressorts spatiaux sur lesquels se constitue le processus expositionnel, pour ce qui concerne l'assemblage de l'exposition, mais aussi pour ce qui qualifie la production communicationnelle qui en résulte. D'autant plus que la dimension spatiale constitue un aspect essentiel autour duquel s'établit l'exposition dans son format contemporain (Davallon, 2011). C'est une tendance forte qui signale un changement de paradigme à l'œuvre, dans lequel la dimension scénographique jouit désormais d'une autonomie formelle qui tend à recomposer le modèle référentiel de l'exposition. Cette nouvelle prérogative spatiale, qui renouvelle l'assemblage de maintes expositions aujourd'hui, témoigne d'une désaffection de la part des concepteurs d'exposition envers un certain format muséographique qui évacue trop souvent, ou trop rapidement – par soucis de lisibilité –, le rôle ambigüe de l'espace dans les processus communicationnels que condense l'exposition. Cette renégociation touche tous les champs artistiques exposés, avec plus ou moins d'amplitude. Bien entendu, les beaux arts manifestent assez peu cette reformulation compte tenu de l'incapacité des œuvres, les peintures notamment, à supporter – en termes d'éclairage, de couleur – une scénographie trop prégnante, trop insoumise au plan esthétique d'un accrochage façonné depuis plusieurs siècles. À l'inverse, l'art contemporain est le champ artistique par lequel survient le plus nettement cette renégociation. Ceci est somme toute normal compte tenu de sa nature déphasée, disconvenante, inactuelle.

La caractérisation de l'exposition muséale relativement à l'expérience de l'espace est quant à lui un fait relativement récent si on l'envisage dans le champ

muséographique. Sans en reproduire la généalogie, il s'agit d'en percevoir la transition au moment où s'opère dans l'exposition ce que le muséologue Jean Davallon décrit comme un « *un glissement d'un usage de l'espace comme support d'écriture à une écriture par l'espace*. » (Davallon, 2011, p.39), transition initiée à partir des années 1970 par ce que l'on appela alors la *nouvelle muséologie*. Cette prééminence du rôle de l'espace dans la proposition expositionnelle nous semble contenue de manière innée dans la définition de l'exposition. En effet, si l'on revient aux origines de la notion, on note que l'exposition est un exposé. C'est-à-dire qu'elle montre ce qui est disposé ; elle révèle ainsi l'objet à travers un assemblage spatial significatif, ordonné d'après certaines règles et normes esthétiques, sociales, logiques, combinées à des éléments de nature discursive, langagière, symbolique qui en conditionnent l'intelligibilité. Dans cette définition, la problématique scénographique est centrale car elle se situe à l'articulation du processus communicationnel. Ici, son champ d'action est médial, à l'interface des techniques et du monde, une voie diffuse générant la concrescence des phénomènes d'un versant de l'expérience à l'autre, soit une expérience compénétrative de la conception et de la réception. Le surinvestissement de la scénographie par la pratique contemporaine de l'exposition témoigne en ce sens de la dimension culturelle de l'objet expositionnel, qui est investi et traversé de désirs, d'approches et d'attentes divergentes et convergentes, qui concentre sinon des négociations sensibles complexes qui s'échafaudent sur différents niveaux d'emboitements communicationnels au sein d'un même objet. D'autre part, cela est un indice qui signale une mutation du processus expositionnel en direction d'une expérience sensible pensée comme telle. Cette mutation s'opère dans une coexistence et une contamination de plus en plus prégnante à d'autres sphères de la réalité – qui manifestent l'existence humaine – qui tendent toutes à opérer une forme de rabattage quant à la prégnance de la dimension corporelle dans l'actualité des phénomènes. À l'aune des tensions induites sous le régime de la contemporanéité, nous dirons que chaque exposition comporte une perspective spatiale dans laquelle l'échelon corporel de l'expérience occupe une place centrale, et où la communication des regards est latente.

Comme nous l'avons évoqué, la proposition offerte par l'exposition trouve un nouvel élan lorsque la mobilisation scénographique acquiert une autonomie, et que sa fonctionnalisation n'est plus seulement dévolue à articuler cognitivement et didactiquement l'exposition. C'est lorsque l'exposition tend à manifester une

orientation scénique qu'elle s'avance vers un redimensionnement de sa forme et de sa portée – exprimé en termes de manifestations du regard. Ce mouvement semble d'autant plus perceptible lorsque l'exposition rompt les amarres avec sa généalogie, en s'affranchissant d'un dessein visant l'objectivation et la lisibilité du monde, et qu'elle parvient à dénoter plus ostensiblement nos modes d'être, de sentir, nos existences en somme, à travers des formes corrélatives, scénographiques, qui provoquent l'espace et l'œuvre dans une mise en tension dialectique.

…issue des pratiques artistiques d'avant-garde.

La récriture substantielle de l'exposition par la scénographie est un phénomène qui trouve ses racines dans l'art, et plus particulièrement dans le geste artistique, qui lie tout à la fois l'œuvre et l'espace, l'image et le texte. Précisons qu'au début du XXe siècle, l'arrivée des avant-gardes sur la scène de l'exposition bouscule la relation support-objet qu'entretien traditionnellement l'art à l'espace d'exposition muséal. À travers un ensemble de pensées artistiques révolutionnaires – constructivisme, suprématisme, surréalisme… – dont le principe de base résidait dans la volonté affirmée de « *passer de la représentation du monde à sa transformation* » (Groys, 1990, p.21), une génération d'artistes – Malevitch, Kandinsky, Duchamp, … – prend à bras le corps la question de l'exposition pour en entamer la refonte au terme de travaux, qui posent de façon sensible, la question de l'articulation du regard, du spectateur et de la scène. Dans ce mouvement aux ramifications nombreuses, c'est le musée lui-même qui est l'objet central de la critique. En effet, les avant-gardes dans leur ensemble ont tous pointés sinon rejetés « *l'effet débilitant du musée* » (Putnam, 2002, p.26) sur les œuvres d'art, c'est-à-dire l'inadaptation de sa forme institutionnelle surannée, symbole d'académisme en matière d'exposition et de curation, au regard d'une pratique artistique avant-gardiste rêvée par le prisme de l'inactualité et investie dans sa propension à transformer le monde. Pour les artistes qui menèrent ce combat, le processus expositionnel n'est pas subalterne, il constitue en soi un événement censé provoquer l'œuvre d'art dans la complémentarité à l'acte de création lui-même. Logiquement, c'est l'espace de la galerie qui incarne le mieux cette capacité de l'espace d'exposition à supporter les transformations qu'impulsent les avant-gardes sur l'exposition. Aussi, sous l'effet de nombreuses tentatives expositionnelles qui eurent lieu en Europe dès la fin du XIXe siècle et au début du XXe, l'exposition, en tant que processus inhérent à la pratique

artistique, se trouve progressivement amenée à questionner ce qui a trait à la scène de l'œuvre, ce qui induit par résonnance à interroger l'expérience de la visite, soit la dimension communicationnelle condensée par les interrelations qui lient l'espace et les œuvres. La dimension communicationnelle de l'exposition est ainsi redimensionnée par l'artiste au moment où celui-ci opère une prise de pouvoir sur l'espace d'exposition – la galerie, primitivement, puis le musée dans un second temps – en incluant dans sa pratique le geste scénographique (O'Doherty, 2012).

Prenons pour exemple charismatique l'installation *Ciel de Roussettes*[52], mise au point par Marcel Duchamp en 1938 à la Galerie des Beaux Arts de Paris, présentée pour la première Exposition Internationale du Surréalisme. Cette installation est paradigmatique, car elle manifeste à l'extrême comment le travail de l'artiste se déterritorialise du coté de l'espace d'exposition. Comme le note justement Brian O'Doherty, « *ce fut la première fois qu'un artiste subsumait la totalité d'une galerie d'un seul geste – et ce alors même qu'elle était pleine de l'art d'autrui.* » (O'Doherty, 2012, p.99). Au-delà d'un artiste en devenir commissaire, il faudra noter avec cet exemple la façon dont l'espace d'exposition devient une composante de l'œuvre. Ce traitement est une manifestation des mutations que connu l'espace plastique de l'œuvre d'art dans la pratique artistique notamment depuis la *conquête spatiale* qu'impulsa l'art moderne dans son traitement de la forme (Alberganti, 2013). Cela revient à désigner ce qu'Henri Focillon distinguait dans la formule d'*espace-milieu* – que manifesterait de manière paradigmatique l'installation – par opposition à l'*espace-limite* – dont l'archétype serait le cadre du tableau. L'espace milieu est « *librement ouvert à l'expansion des volumes qu'il ne contient pas, ils s'y installent, ils s'y déploient comme des formes de la vie* » (Focillon, 2000, p.38).

[52] Installés dans la salle principale de l'exposition, 1200 sacs – prétendument remplis – de charbon sont suspendus au plafond au dessus d'un unique brasero central – duquel émane la lumière d'une ampoule électrique. La perspective engendrée évoque un renversement, sol et plafond échangent leurs places ; dans cette dynamique, le brasero se transforme en lustre. Le sol de la salle est recouvert de sable et de feuilles mortes, aux quatre coins trônent quatre lits somptueux. La pénombre est prégnante, d'ailleurs chaque visiteur se voit remit à l'entrée de l'exposition une lampe torche. Une bande son faite de rires hystériques, de marches militaires allemandes imprègne une salle traversée d'odeurs de café, et au contexte anxiogène. Retenons de cette configuration surréaliste qu'*« En exhibant l'effet du contexte de l'art sur l'art, l'effet du contenant sur le contenu, Duchamp mit au jour une aire artistique jusqu'à lors inexplorée.* » (O'Doherty, 2012, p.99). Plus avant, l'acte fondateur que constitue cette installation touche à l'essence même des relations de l'art à l'espace : « *De ce moment date la déperdition de l'énergie qui affecte l'art au profit de son environnement.* » (Ibid, p.99); on précisera pour notre propos : au profit de sa scène.



Vue Installation 1. Marcel Duchamp, *Ciel de Roussettes, 1200 sacs de charbon suspendus au plafond au dessus d'un poêle*, (1938). Galerie des Beaux Arts de Paris, Exposition internationale du Surréalisme. Photo : Denise Bellon.

À cet égard, l'installation de Duchamp dénote la volonté de faire de l'espace de l'exposition un environnement plastique en trois dimensions, affranchi des contraintes normatives – l'œuvre contrevenait à de nombreux critères de sécurité publique ce qui impliqua pour Duchamp d'envisager divers subterfuges tels que la lampe électrique en guise de brasero – et esthétiques – l'espace neutre du WhiteCube – qui garantissent sa dimension publique et donc sa publicité. L'installation de Duchamp manifeste préliminairement, à partir du laboratoire que constitue la galerie, le basculement de paradigme qu'incarnent les scénographies plasticiennes de nos jours. Ce qu'il se passe dans cette installation relève d'un aplanissement des hiérarchies de l'espace, voire de la subjugation de l'art sur

l'espace qui sert son exposition. Subséquemment, dans l'exposition contemporaine, se dessine l'idée que l'exposition engendre l'espace de l'art, c'est-à-dire qu'elle produit médiatiquement une contigüité cohérente et nourrie d'échanges entre l'espace et l'œuvre. En outre, à travers le geste totalitaire de l'installation de Duchamp, s'expose en filigrane l'idée que l'exposition devient un processus de création. Cela a comme conséquence principale l'idée selon laquelle le processus d'exposition ou d'accrochage de l'œuvre d'art induit des processus interprétatifs et communicationnels qui entrent en résonnance avec l'intentionnalité qui les précède. De là à considérer l'exposition comme une œuvre d'art – voire spécifiquement comme une installation – il n'y a qu'un pas.

L'exposition-média : une production culturelle communicationnelle

La dimension communicationnelle des expositions est aujourd'hui un fait notoire. On peut même dire que toute la muséologie d'après-guerre repose sensiblement sur cet acquis : l'exposition communique quelque chose : un savoir, des images, des émotions ou toute autre chose. Toutefois, le caractère poly-dimensionnel de ce fait communicationnel, envisagé notamment en terme de registres médiatiques – sur des supports discursifs, imagiers, et spatiaux – engendrés par l'environnement expositionnel, n'a été perçu que tardivement. L'exposition, voire le musée, tous deux considérés comme des médias communicationnels, est une idée qui remonte généalogiquement aux analyses du sémioticien Eliséo Veron au début des années 1980, qui distinguait dans la notion de média : « *un support de sens, un lieu de production (et donc de manifestation) du sens.* » (Veron, 1983, p.41). Suivant cette définition – somme toute assez proche de l'idée de média comme milieu – il s'avère que l'exposition est un dispositif communicationnel médiatisé. Cela signifie que l'exposition est le support matériel mais aussi virtuel d'une expérience communicationnelle qui emprunte plusieurs médias. Cela signifie d'autre part que ce support est intriqué dans la réalité médiatique que porte la contemporanéité de la communication. Or le registre médiatique est aussi un mode de diffusion orienté vers le plus grand nombre qui sert à comprendre la communication dans l'acte de sa circulation. Cela a comme conséquence de mobiliser la dimension communicationnelle de l'exposition au sein d'une architecture dans laquelle s'effacent les limites entre information et communication, mais aussi dans laquelle les positions qui liaient traditionnellement

les éléments de la représentation – acteur/spectateur – se trouvent étendues à toute la réalité collective – fonctionnant sous le régime médiatique.

Dans ce processus général de médiatisation de l'exposition s'articule une médiation institutionnelle conçue autour d'un seul objet prescripteur : le visiteur. Le visiteur autour de qui tout s'organise, galvanise le propos de l'exposition, mieux, il en conditionne l'essor. Il est à cet égard logique d'observer « *le développement simultané d'une conception médiatique du musée et du souci du public comme principe organisateur de la conception d'exposition comme discours* » (Le Marec, 2007, p.265). Il s'agit alors de bien comprendre que la conception communicationnelle de l'exposition explorée depuis la forme médiatique est un « *registre de compétences professionnelles pour agir au sein du musée.* » (Ibid, p.265) qui irrigue sa fabrication. Assurément, la communication est aujourd'hui un paradigme qui aimante l'institution muséale contemporaine. Est ici souligné la propension du paradigme communicationnel à performer l'objet expositionnel dans l'acte de sa médiatisation. En parallèle, la médiatisation de la communication est un phénomène qui entraine l'institution, elle-même déjà perçue dans la société de la communication comme un média, vers plus d'opérationnalité dans la manière dont elle intègre ce paradigme.

Critique de l'exposition-média

L'analyse préalable de la scénographie muséale a essayé de montrer combien les dynamiques communicationnelles en formation au sein de l'environnement muséal pouvaient être complexes, hybrides et décloisonnées, quant à ce qui relève des productions de subjectivités. Le travail des concepteurs d'exposition dans cette architecture chaotique s'apparente dans la majorité des cas à une stratégie de communication qui recherche la coopération du spectateur afin de (re)produire l'exposition. Aussi, le « *guidage de l'interprétation* » (Davallon, 2003, p.29) échafaudé par l'institution, repose selon nous de façon inframince sur l'induction préliminaire de la scénographie, qui agit de manière indicielle, abstruse, et de façon beaucoup plus formelle et appuyée, sur l'ensemble des ressources et outils qui viennent sémiotiser et textualiser l'exposition – cartels, dépliants, catalogues, écrans d'annonces... Ces ressources médiatiques calibrées pour produire de l'attention, tendent à redoubler, remédier l'expérience sensible engendrée

scénographiquement. En effet, il nous semble que l'expérience scénographique se place à l'interstice des rapports sensibles que le sujet noue à l'espace en faisant référence à l'être doué de sensation, c'est-à-dire qu'elle intervient en amont de l'enclenchement cognitif et explicitatif qu'appelle la médiatisation de l'exposition et la médiation culturelle qui s'y rattache. Mais, il faut prendre garde de ne faut pas délier ces deux aspects dans l'approche des processus de production communicationnelle que génère l'exposition. En effet, dans le montage expositionnel, il s'agit bien de viser la coïncidence d'un propos et d'un espace, pour jouer autour de la rencontre ou du télescopage de l'intelligible et du sensible. Prises dans leur complémentarité, les dimensions scénographique et sémantique de l'exposition ne se distinguent par sur le plan ontologique, elles cohabitent dialogiquement. Car, dans la pratique de l'espace qu'il mobilise, le visiteur ne partitionne pas ces différents registres, il les assemble au sein d'une totalité subjective sous le régime de l'expérience.

Considérée comme un média localisé, l'exposition administre l'espace, l'occupe au moyen d'un montage qui agence, sous la prérogative communicationnelle, les œuvres d'art, l'espace et les publics. Autrement dit, l'exposition vise la coexistence de régimes de communication – esthétique, sensible, culturel, social … – qui s'extrapolent d'après un ordonnancement négocié et élaboré par ses concepteurs. Ce « *monde de langage* » (Davallon, 2003, p.29) nous semble encore plus justement qualifié à travers les traits d'une scène, tant dans ses spécifications techniques, qui mobilisent un ensemble de savoir-faire artisanaux, que d'après l'énoncé collectif qui en émerge. Ainsi, l'exposition se définit comme une scène localisée dans laquelle se dévoile – organiquement – les dynamiques organisationnelles qui concourent à son assemblage, rendant par là même perceptible la coexistence des perspectives communicationnelles évoquées[53].

Les diverses ressources et dispositifs dont use l'exposition-média fondent la surface visible de l'exposition en tant que matérialisation d'un discours ou agencement de nature discursive. Il est de fait paradigmatique d'apprécier l'exposition comme un objet de langage (Glicenstein, 2009). Au surplus, elle serait un

[53] Comme l'écrit Jean Davallon à propos de l'exposition muséale : « *à la différence de ce qui se passe avec les autres médias où la dimension de langage et la dimension technique sont tellement intriquées qu'elles ne font plus qu'une seule et même réalité face au spectateur, nous pouvons voir comment le travail du choix, de l'assemblage, de la mise en espace, de la monstration de chose contribue à produire un objet de langage* […] » (Davallon, 2003, p.28).

hypertexte[54] qui produirait un visiteur-usager. Effectivement, les médias que mobilise l'exposition ont de forts potentiels sémiotiques et culturels. Ils sont porteurs d'usages qui structurent en profondeur le temps de la visite. Mais, autant l'exposition-média nous semble particulièrement qualifiée sous la forme d'un processus d'énonciation, voire de narration, ayant pour interlocuteur ou acteur universel l'individu contemporain, autant il nous semble que l'énoncé qui émane du montage expositionnel médiatique peut potentiellement ne pas accéder à la scène que joue le visiteur lorsqu'il visite l'exposition. Prolongeant par l'hypothèse cette idée, on dira que la scène – collective – de l'exposition résiste au nivellement de l'expérience que nécessite le dispositif de production de la culture. L'activation de cette scène par les corps spectatoriels jouerait alors comme expérimentation scénographique : l'activité spectatorielle est un processus de transformation de la réalité mise en scène.

Cette lecture nous contraint à considérer le spectateur comme l'acteur de la représentation muséale, ce qu'il est d'une certaine manière. En effet, la scène spatiale de l'exposition est construite par ses circulations. Il est en outre l'objet prescripteur autour duquel s'organise tout le propos de l'exposition et plus encore, l'ensemble de la représentation. Mais pour autant, le visiteur d'une exposition est acteur d'une scène aux coulisses invisibles. C'est-à-dire que la machinerie technique nécessaire à l'élaboration et la construction de l'exposition ne se manifeste pour lui que sous la forme d'un travail aboutit : l'exposition témoigne de la concrétisation d'un projet auquel il apporte la contribution finale. Suivant cet aspect, le spectateur devient le connecteur par lequel s'active la représentation de la communication.

Il faudrait insister en rappelant que le visiteur de musée de notre temps, à la distinction de son ancêtre encore bercé d'illusions transcendantes, est toujours plus conscient de sa position à même le partage du sensible que convoque l'espace muséal. Cela ne signifie pas qu'il comprend mieux qu'auparavant chaque variable technique et arts de faire muséographiques par lesquels se donne à lui l'exposition. Cela signifie plutôt, comme la remarquablement expliqué le philosophe Jacques

---

[54] « *Il serait par conséquent préférable, au niveau le plus général et le plus éloigné, de la considérer* [l'exposition] *comme un hypertexte, concept rendant mieux compte du contenu discursif (textuel et visuel) auquel le visiteur est exposé et de la grande liberté de mouvement et de cadrage qu'il conserve tout au long de sa visite – il reconstruit son propre fil conducteur en fonction des segments d'exposition sur lesquels il focalise et de ceux qu'il laisse hors-champs* » (Marc-Olivier Gonseth, 2000, p.159, cité dans Chaumier, 2012, p.28).

Rancière, que le spectateur est *émancipé*. Il est émancipé car il sait pertinemment qu'il n'y a dans l'expérience muséale rien à comprendre mais plutôt tout à faire au sens où sa pratique est de son seul fait, qu'elle n'est pas soumise à quelque évaluation que ce soit. Il pourrait ne rien retenir d'une visite ou ressortir du musée en ayant transformé son regard, peu importe ; « *l'émancipation c'est donc la déclaration qu'on est capable de quelque chose* » (Rancière, 2013, p.11). D'autre part, cette émancipation n'a lieu que parce qu'elle renvoie à la mobilisation d'une capacité critique ouverte à tous. Ce qu'il y a à s'approprier dans le musée l'est pour tout le monde. Son appareil permet cette mise à niveau. Aussi, l'émancipation c'est « *mettre en œuvre une capacité qui, justement, est la capacité de tous* » (Rancière, 2013, p.11). C'est donc dans le commun partagé, au cœur du partage du sensible, que peut être décelée l'émancipation du spectateur. Ce processus prend corps dans l'expérience muséale, il se façonne en rythme suivant le corps cheminant ; il commence « *quand on remet en question l'opposition en regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion.* » (Rancière, 2008, p.19). Partant, on pourrait voir dans l'émancipation du spectateur une donnée déterminante pour envisager comment la dimension scénographique de l'exposition peut échapper à la médiatisation de l'exposition. Car le spectateur ne fait pas que s'accommoder du montage expositionnel, il participe subjectivement depuis sa position, produit ses propres lignes de fuite à la frange scénographique de l'expérience de la visite. Ainsi, l'échelon spatial de l'expérience scénographique conforte un phénomène communicationnel sibyllin, équivoque et insaisissable, dans lequel se joue l'évanouissement du propos de l'exposition au profit de l'expérience subjective – donc collective – envisagée comme le seuil primordial des processus communicationnels que concentre l'exposition contemporaine.

Pour terminer, nous souhaiterions poursuivre la critique de l'exposition-média en insistant sur l'expérience à laquelle elle donne forme et sens. Hypothétiquement, il nous semble qu'en usant de la posture selon laquelle elle s'adresse à son visiteur, l'exposition sous sa forme médiatique affecte sensiblement l'activité spectatorielle en signalant que l'œuvre d'art et son cadre doivent être envisagés avec la même attente. Autrement dit, l'exposition-média change les termes de la représentation : les potentialités communicationnelles relatives à l'art lui-même sont nivelées, déniées, et parfois mêmes contredites sous l'effet de certains commissariats et des diverses attentions que portent l'institution à produire sa parole-propre sur la scène

de l'art. Ce à quoi nous faisons référence est de l'ordre d'une remédiation de l'expérience sensible, par l'ajout d'un propos d'auteur. L'exposition est une production collective qui promulgue un cadre, un énoncé, dans lequel se joue, au terme d'une mentalisation du processus par le visiteur, la cohérence de cette expérience spatiale et subjective. Par là, la notion d'exposition-média tend à définir l'expérience du visiteur par rapport à la proposition des concepteurs, en reléguant ce qu'ajoute le visiteur, notamment en termes de regard et de pratique corporelle, à l'énoncé de l'exposition. Or, d'après Gilles Deleuze « *l'énoncé est le produit d'un agencement toujours collectif, qui met en jeu, en nous et hors de nous, des populations, des multiplicités, des territoires, des devenirs, des affects, des événements* » (Deleuze et Parnet, 1996, p.65). C'est pourquoi l'énoncé médiatique de l'exposition ne peut se comprendre seulement comme propos, information ou discours prolongé par l'espace ou prolongeant l'espace. L'énoncé est toujours fuyant, glissant, construit dans l'alternative de sa circulation subjective et collective sur la scène de l'exposition. Il faudra finalement envisager l'énoncé communicationnel sur lequel s'appuie chaque exposition pour fonctionner comme média, comme un matériau plastique auquel le visiteur accorde forme et sens mais qu'il tient pour légitime de s'approprier, c'est-à-dire de transformer.

Finalement, en tant qu'agencement promulguant l'efficience du registre communicationnel pour l'élaboration et la conception de l'exposition, le modèle de l'exposition-média renvoie irréversiblement à des dynamiques de façonnement molaire qui paraissent étrangères aux particularités infimes que condense l'espace communicationnel muséal. Par là, il semble que les conceptions communicationnelles de l'exposition et plus encore médiatiques, sont adéquates au dessein programmatique des sociétés néolibérales contemporaines, qui vise précisément à désincorporer le seuil de l'expérience pour en délier la dimension communicationnelle. Le lieu, via le portage médiatique de l'exposition, semble de fait caractérisé par sa propension à circuler, il n'existe qu'à l'aune de sa plasticité. Ainsi, le transport de l'exposition, son itinérance, si souvent synonyme de marketing expositionnel et d'image de notoriété (Souchot, 2011), est une pratique qui témoigne non seulement de l'hégémonie du modèle médiatique comme horizon d'attente commun des acteurs muséaux, public compris, mais aussi de la propension de l'exposition à devenir le matériau d'un dispositif communicationnel plus vaste qui qualifie culturellement l'ensemble des sociétés contemporaines.

Face à la définition de l'exposition perçue sous les traits signifiants d'une matérialisation spatiale d'un discours, il semble important de revaloriser la dimension spatiale du dispositif, ceci afin d'en redéployer la complexité. La dimension communicationnelle qui prévaut dans la caractérisation du fait expositionnel parait absolument pertinente pour analyser comment se constitue la dimension scénique de l'exposition. Néanmoins, sa définition est étrangement galvaudée si l'on omet d'inclure dans l'analyse ce qui relève de la plasticité de l'espace. D'autre part, nous avons circonscrit l'analyse à l'exposition en contexte muséal. Cette délimitation ne rend évidemment pas suffisamment compte des interrelations qui lient l'exposition à la société. Peut-être s'agit-il d'en penser le phénomène à l'aune de sa dissémination dans l'espace public, à partir de la notion d'événement, laquelle semble comporter de lourdes ambitions dans une époque où « *le temps ne crée plus de durée comblée* » (Han, 2016, p.109). La multiplication saisonnière avec laquelle l'exposition se diffuse à toutes les franges spatiales du territoire, qu'il s'agisse de la ville, des quartiers, mais également de lieux ruraux, de paysages, tend à instaurer un climat dans lequel l'architecture communicationnelle de l'exposition est renouvelée. À travers la multitude d'environnements qui siéent au déploiement de son installation, l'exposition s'hybride dans l'espace public, hors de l'architecture du lieu muséal qu'elle connait si bien, pour formuler des agencements inédits dans lesquels s'entrecroisent différentes temporalités, différents territoires, des pratiques déterritorialisées puis reterritorialisées, qui définissent de nouvelles sensibilités à l'œuvre.

3.2 Ecologie spectatorielle

Au cours des parties précédentes, nous avons opéré le déploiement interprétatif des phénomènes scénographiques ou expositionnels. Or, l'espace, tel qu'a pu en parler Michel de Certeau quant aux *arts de faire* (De Certeau, 1990) ou Augustin Berque quant à l'*écoumène* (Berque, 2015), contient ceci de particulier qu'il se situe indéfectiblement dans un rapport aux existences qui l'habitent. Aussi, un

discours qui manipule la composante spatiale sans prendre acte des affections sensibles qui sont inhérentes au régime de coexistence sociale de l'espace, ne parviendra pas à rendre compte des liaisons ontologiques que manifeste l'espace de l'exposition de l'art. Pour en situer l'approche, nous recourons au terme d'*écologie spectatorielle*, qui semble mettre l'accent sur la vivacité et l'animation relatives aux champs de la présence et de l'attention spectatorielles. Les flux d'hommes et d'objets qui caractérisent l'espace de l'exposition en constituent la manifestation dynamique la plus nette. Le visiteur, dans cette optique, est l'unité élémentaire, c'est-à-dire la cellule qui opère la relation ontologique, qui fait transiter les scènes du monde au sein de l'espace scénographié. Bien qu'elle constitue l'interface par laquelle la multitude mondaine œuvre à l'intérieur de l'espace d'exposition, il ne nous semble pas que l'œuvre possède la même qualité motrice. Enfin, parce que nous avons tous une connaissance implicite de la position de spectateur, un savoir culturel qui s'éprouve et que nous exerçons dès que nous nous immergeons dans les dispositifs de vision, l'analyse nous enjoint à œuvrer réflexivement. L'expérience du corps, le corps-expérience du visiteur, est un observatoire particulièrement puissant dès qu'il s'agit de distinguer les motifs par lesquels se trame l'incorporation – native – des individus dans la société.

À travers le concept d'écologie spectatorielle, nous investissons l'espace muséal à partir des visiteurs. L'expérience spatiale et collective dont il est question doit nous entrainer à réfléchir aux manières dont s'organisent les rapports qui lient les visiteurs à l'espace, et aux modes communicationnels que condense l'espace muséal. Le corps est dans cette entreprise un objet médial, celui à partir duquel nous envisageons les dimensions scénographique et communicationnelle des pratiques spectatorielles. C'est finalement la notion de milieu que nous souhaitons faire émerger car elle nous semble à même de réunir ces perspectives.

Espace public et milieu

Avec le concept d'écologie spectatorielle, nous sommes amenés à considérer la *scène spectatorielle* non seulement comme un ensemble hétérogène de regards, de cheminements, et plus généralement de jugements esthétiques en cours d'élaboration, mais aussi comme un agencement scénographique de l'ordre d'une chorégraphie émanant des corps ; corps qui circulent, qui regardent, qui pensent.

Nous voulons par là faire émerger l'idée d'une scène en perpétuelle recomposition, qui prend naissance dans l'espace de l'exposition. Celui-là devient alors un milieu qui condense les subjectivités, les regards, les formes communicationnelles sensibles, les artefacts et les créations. Chacun, en cheminant dans l'espace de l'exposition, se trouve inséré dans un ensemble de relations qui participent à définir intensément et sensiblement les modes d'existence de chaque chose, même si cette appartenance ne peut être vécue directement comme telle par les visiteurs d'une exposition[55]. Dans ce milieu où les réglages et les déréglages de l'attention sont constants, les subjectivités oscillent en permanence entre unité et unicité, tendant d'un coté à faire corps avec la scène spectatorielle, tentant de l'autre à s'échapper de cette construction. Dans la résonnance à d'autres scènes, d'autres scénographies, d'autres mondes connexes véhiculés par les subjectivités, la scène spectatorielle s'agence, continuellement évolutive, composée de vitesses et de lenteurs qui épousent ou imposent leur rythmes. Elle se fait sentir, vivante, en suivant les tracés cinétiques des corps dans l'espace et les lignes de fuite que taillent les subjectivités à l'intérieur du dispositif esthétique et médiatique qui les environne. Ces écritures éphémères de l'espace œuvrent à perpétuellement le recomposer. Tandis que d'un point du vue institutionnel, cette recomposition intervient concrètement via les cycles de montage/démontage d'exposition qui rythment le musée.

Nous partons également du postulat que l'espace muséal est un espace scénographié au sein duquel se mènent des pratiques culturellement déterminées. Le musée est en ce sens porteur d'un cadre pour l'expérience, c'est un *dispositif spatial légitime*[56]. Ainsi, lorsque l'on chemine dans une exposition, nos conduites corporelles se règlent sur les représentations que nous avons de ce lieu, représentations qui comme nous l'avons vu sont inscrites dans la société (chapitre 1.1). De la même manière, nous modulons nos subjectivités corrélativement au milieu dans lequel s'effectue notre visite. En termes communicationnels on pourra ainsi observer des modes d'êtres spécifiquement articulés autour des principes de circulation du corps dans l'espace scénographié de l'exposition et d'exposition de

[55] « *La loi du milieu stipule que nous n'en avons pas (le milieu étant précisément ce à quoi nous sommes aveugles, tant qu'un travail d'objectivation ne l'a pas transformé en un champ extérieur et visible)* » (Debray, 2000, p.93).

[56] Un dispositif spatial légitime est un « *agencement spatial, produit par un (des) acteur(s) à capital social élevé, doté d'une fonction opérationnelle et normative* » (Lévy & Lussault, 2003, p.266).

soi. Cette combinaison nous semble la plus à même de distinguer l'espace public muséal d'un espace intersubjectif. Car au musée, l'enjeu n'est pas la relation et l'élaboration du sens, mais l'expérience et les émotions qui en découlent. La dimension communicationnelle de l'expérience se joue donc au niveau de cet en-deçà.

D'après le sociologue Isaac Joseph, le régime de communication propre à l'espace public correspond à « *la superposition d'un espace-trafic et d'un espace-affiche* » (Joseph, 1984, p.72) dont les logiques croisées déterminent des modes communicationnels anthropologiques qui passent par le médium corporel. Au musée, ce régime de communication est respecté. On retrouve un « espace trafic » : espace scénographié et imaginé par les concepteurs relativement à la circulation et à la pratique de l'espace par les visiteurs. Un « espace affiche » : le corps-communicationnel, expressivité du corps analogue à la notion de dialecte corporel ou d'engagement chez Goffman[57], métaphore de notre participation induite au jeu de la représentation sociale. Aussi, la *proxémie* (Hall, 1971) est, parmi d'autres, une composante culturelle de l'espace public de l'exposition qui a trait aux synergies spectatorielles : le musée est un lieu de coexistence dans lequel l'altérité physique d'autres corps enclenche des formes de communications sensibles non verbales, implicites et inconscientes. Enfin, complémentairement à cette expressivité en situation d'être observée dans un milieu esthétique, et donc d'être aperçue hybridée des scénographies environnantes, on relèvera que le musée est un lieu de silences convenus et d'apparences concertées qui étendent les domaines propres à une esthétique de la communication spécifique à cet espace. Le milieu muséal est un espace dans lequel se profilent des régimes d'ententes sensibles et de coexistences communicationnelles.

Finalement, l'exercice revient pour nous à affirmer que l'espace muséal est à la fois un espace public et un milieu. Ce qui semble à première vue extrêmement délicat dans la mesure où le milieu se caractérise par une certaine stabilité, un rythme et des logiques de fonctionnement qui tendent à harmoniser l'empreinte du

[57] Processus que le sociologue Erving Goffman désigne sous le terme d'engagement – « involvement ». Pour lui : « *lorsque des individus se trouvent réunis en des circonstances qui n'exigent pas que des paroles soient échangées, ils s'engagent néanmoins, qu'ils le veuillent ou non dans une certaine forme de communication* » (Goffman (1981), cité dans Winkin, 2001, p.118).

milieu sur les choses qui en proviennent, tandis que l'espace public est cette zone où « *tout est toujours à recommencer* » (Joseph, 1984, p.136), impersonnelle, fuyante, déterminée par les flux qui la parcourent et l'hétérogénèse des pratiques[58]. Nous croyons cependant pouvoir articuler ces deux perspectives, en considérant le musée à la fois comme un espace public de représentation – individuel et esthétique – et à la fois comme une sphère ayant les qualités d'un milieu en capacité de fournir des motifs de subjectivation et d'identification[59] fondés sur les formes hétérogènes d'occupation et de pratiques de l'espace. En effet, publics, artistes, concepteurs et aménageurs de l'espace d'exposition, jouent des partitions différentes dans le milieu muséal. Or la scène spectatorielle nous parait procéder au contact de chaque pratique, les réunissant dans le mouvement de traversée du milieu muséal.

Le milieu muséal

Du point de vue des sciences sociales, le milieu est un environnement social à partir duquel l'individu construit et entretient des relations qui déterminent plus ou moins intensément une trajectoire existentielle. Il faut toutefois souligner que le milieu joue certes « *un rôle structurant sur les individus mais, en retour, ceux ci peuvent le transformer volontairement et en profondeur* » (Lévy & Lussault, 2003, p.620). Dès lors, si le musée, l'exposition, ou un type d'œuvre comme l'installation artistique, constituent des milieux à travers lesquels se modulent nos comportements corporels, demandons-nous sur quoi repose la capacité du visiteur à influer dessus, voire à le transformer ?

Si l'on comprend que la violation souveraine des attitudes normées ou spécifiques au milieu conduirait le spectateur à l'annihilation de la représentation voire à son exclusion du dispositif, il nous faut déporter notre attention en direction de l'*activité spectatorielle* (Rabanel, 2016), c'est-à-dire considérer la dimension constructive qui caractérise chaque configuration sensible et communicationnelle

[58] Pour Isaac Joseph, l'espace public est le contraire d'un milieu, il « *n'existe comme tel que s'il parvient à brouiller le rapport d'équivalence entre une identité collective (sociale ou culturelle) et un territoire* » (Joseph, 1984, p.40).

[59] On ne oublier nier les rapports d'affections qui semblent lier certains visiteurs à leur musée et réciproquement.

mobilisée consciemment ou non par le spectateur. Ces configurations ont traits à des processus de subjectivation. Elles définissent comment le visiteur s'arroge de sa situation de passivité, de docilité, ou de soumission consentie face au dictat de l'appareil de vision qui s'impose à lui, pour entreprendre un processus qui concerne la construction de soi, une liberté en adjacence à la formation collective du dispositif. C'est pourquoi, on dira que les spectateurs « *assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement* » (Agamben, 2007, p.42). C'est donc dans l'architecture préséante du dispositif – tel qu'a pu le mettre à jour Michel Foucault – que se constituent les processus de subjectivation, sous la forme d'une échappée, ou d'un retournement, qui figure un retour à soi. Le philosophe Gilles Deleuze a pu décrire un tel processus sous les trait d'« *un processus d'individuation qui porte sur des groupes ou des personnes, et se soustrait des rapports de forces établis comme des savoirs constitués : une sorte de plus-value. Il n'est pas sûr que tout dispositif en comporte.*» (Deleuze, 1989, p.187). Il nous semble alors que la dimension esthétique de l'expérience fournit par les lieux qui orchestrent la mise en scène de l'art, constitue le seuil au-delà duquel les lignes de forces du dispositif se trouent, se fracturent, au-delà duquel il est permit de distinguer la marque d'autres dispositifs, là où se poursuivent les logiques d'individuation existentielles qu'amorcent les scénographies spectatorielles.

Le milieu muséal et celui plus général de tout espace où se situe l'œuvre d'art exposée, se compose, en termes d'activité spectatorielle, de différents régimes d'intensité perceptifs et communicationnels qui impriment continuellement leurs marques, leurs aspérités à même la scène de l'œuvre. Les variations de ces processus de subjectivation reposent sur des modalités d'action qui paraissent à priori restreintes, car, comme nous l'avons évoqué depuis la posture du spectateur, le processus d'assujettissement au dispositif convoque une maitrise de nos attitudes corporelles en préalable à la mise à disposition d'une expérience esthétique agencée spatialement et menée subjectivement. Plus exactement, il demande l'examen des manifestations corporelles de la présence sous la forme d'une mise en abyme scénique. Nous l'avons signalé plus tôt, la scène des spectateurs en action – qui relève sous certains aspects d'une scénographie de convenance – est une scène où la communication des regards est latente. Non seulement parce que le milieu muséal suscite l'affinage de nos perceptions, il nous rend attentif aux perturbations, mais surtout, parce qu'il est le théâtre d'une représentation mise en abyme où le visiteur est spectateur de sa propre représentation. Face à la mise en coïncidence spatiale

de scènes hétérogènes, de temporalités multiples, qui proviennent tout à la fois des œuvres et de leur aura, mais aussi des visiteurs en mouvement, des pratiques qu'ils mettent en œuvre et des ressources médiatiques dont ils s'emparent, le milieu muséal convoque chez le visiteur une pratique réflexive, un apprentissage, l'exhortant à délier dans l'entrelacs de la scène spatiale promptement pratiquée, ses propres lignes de subjectivation. Les scénographies communicationnelles qui proviennent de cet ensemble nous semblent particulièrement qualifiées par le principe de mise en abyme, procédé qui rend compte avec acuité de la résonnance par laquelle se composent les manifestations spatiales de la communication.

La mise en abyme de la scène spectatorielle : Museum Photographs

Pour approcher de manière un peu plus concrète la dimension scénique de la composition à laquelle donnent forme les spectateurs par leurs regards et leurs corps, nous nous sommes penchés sur la série des *Museum Photographs* de l'artiste photographe allemand Thomas Struth. Produites en deux temps à la fin des années 1980 et au début des années 1990, puis plus tard au début des années 2000, cette vingtaine de photographies traite de la figure humaine dans l'environnement spécifique des musées. Plus précisément, ce qu'interroge l'artiste dans sa série, ce sont les interrelations esthétiques qui lient le spectateur, la scénographie contextuelle et l'œuvre. À partir d'un corpus de photographies intégrant des lieux muséaux très célèbres ainsi que des peintures de grande renommée, l'artiste nous présente dans ses clichés la contingence qui caractérise la scène de l'exposition, sans cesse investie et délaissé par les corps environnants au rythme des déambulations journalières, traversée d'un bout à l'autre par les regards des visiteurs. Sous la forme d'une mise en scène dialogique et métaphorique, l'artiste compose sa photographie en fonction de l'inopiné des situations qu'engendrent les corps des visiteurs[60], et d'après la coexistence spontanée de différents régimes de significations au sein de la composition :

[60] Pour la série des *Museum Photographs*, Struth eu seulement recours à la lumière naturelle. Sa faible intensité dans l'espace muséal requit l'utilisation d'un appareil photographique particulièrement volumineux nécessitant d'être monté sur trépied. Par ailleurs, chaque photographie a demandé de précieuses secondes d'immobilité nécessaires pour obtenir une photographie la plus

> « *Il profite de ce monde à part où tout est mis en scène et joue de son coté avec les différentes temporalités, en établissant un système d'analogie entre les tableaux et l'espace réel, qui semble les ramener à un seul moment, qu'il fixe dans l'image.* » (Schmickl, 2005, p.31).

Sans jamais demander au spectateur de poser pour l'image[61], son travail se situe à mi-chemin entre l'image documentaire et la fiction poétique. Struth mobilise ainsi dans sa pratique une *photographie plasticienne* (Baqué, 2008) consciente des apories du réel. Les scénographies spectatorielles qui sont misent au jour par l'image photographique de l'artiste se placent alors dans le contrechamp du réel. Elles donnent à penser le corps collectif duquel émerge la production de la subjectivité et ce faisant. Elles nous invitent à repenser la nature de l'expérience vécue à l'aune du devenir relationnel commun et subjectif que convoque la scène spectatorielle.



Figure 1. Thomas Struth, *National Gallery I, London 1989*. © Thomas Struth.

---

nette possible. Ce travail témoigne d'une pratique artistique désireuse de représenter l'évanescence qui caractérise les agencements sensibles et esthétiques propres à la scène spectatorielle ; « *d'après lui, ces photographies touchent les limites du possibles du point de vue technique et artisanal* » (Schmickl, 2005, p.11).

[61] Le seul contre-exemple à cette méthodologie est la photographie *Rijksmuseum I* (1990) où Struth a demandé à un spectateur de poser pour lui ; avec pour effet propre à cette photographie, un regard commun entre les protagonistes de la toile accrochée de Rembrandt et le spectateur, qui tous ensemble, regardent hors champ.

Ainsi, la scène spectatorielle compose un environnement simultanément tourné sur lui-même et ouvert à l'infini. Conceptuellement, la réflexivité offre l'avantage d'entrevoir ces deux directions, c'est-à-dire qu'elle articule, dans le design de l'expérience qui s'effectue sur la scène de l'exposition, ce qui touche à ma présence sociale dans cet espace et ce qui relève strictement de la production de la subjectivité qu'induit l'expérience de l'art. Ces deux orientations sont d'autant mieux perceptibles lorsque l'on imagine, toujours à partir de l'exemple des *Museum Photographs*, comment ces photographies peuvent être exposées. Il faut d'abord se figurer comment l'artiste a tiré ses clichés. En moyenne, chaque photographie dépasse largement les deux mètres de largeur. De plus, chacune d'entre elle se voit dotée par l'artiste d'une épaisseur physique par l'adjonction de matériaux qui tendent à faire de l'image un véritable tableau[62]. Ce faisant, l'accrochage de ces travaux dans un contexte d'exposition muséal qui suivrait une proposition scénographique tout aussi classique que celles des lieux représentés à l'image, entraine les photographies à devenir elles-mêmes des tableaux à l'échelle des œuvres grandioses sur lesquelles l'artiste a appuyé son regard pour composer sa photographie. Suivant, la figure du visiteur de musée post-contemporain, saisit dans son individualité apparente sous l'œil de Struth, devient, sous le régime esthétique de l'appareil muséal, un objet de l'art. Elle est ainsi replacée par le geste de l'exposition dans un rapport d'égalité et de coexistence tangible aux scènes qu'encadrent les tableaux de renoms qu'il nous est permis d'apercevoir au second plan de chaque *Museum Photographs.* Dès lors, si l'on envisage l'accrochage de ces travaux et surtout la contemplation de ces « tableaux » par les spectateurs dans le lieu même où les photographies furent prises, on assiste à la formulation exacte d'une mise en abyme.

Dans cette configuration paradigmatique à laquelle l'exposition de l'art peut potentiellement donner lieu, il s'agit d'observer que la scène de l'accrochage, celle du temps présent de la visite, celle où le visiteur scrute cet autre de lui-même à travers la photographie de Struth, manifeste la scène spectatorielle dans sa dimension la plus charnelle, à travers la contigüité des corps qui s'y situent et ce,

[62] « *Les tirages d'épreuves des Museum Photographs sont des color-print qui sont ensuite montés sur Plexiglas avec des silicones qui renforcent l'éclat métallique des couleurs. Le tirage, le Plexiglas et les silicones sont inséparables les uns des autres, et le spectateur ne peut visuellement distinguer la photographie du Plexiglas* » (Schmickl, 2005, p.11).

hors des régimes de temporalité ordinaires, mais bien au fil de virtualités ramenant les temps épars des images à la temporalité unique de l'expérience. C'est-à-dire que ces corps sont non seulement visibles à travers l'image, rétrécis et réfléchis – par le support mais aussi réflexivement par le spectateur –, mais encore vécus, ressentis au filtre de la pratique de l'espace muséal. Car le visiteur toujours traverse cet espace en questionnant sa pratique et donc sa position dans le dispositif de représentation. C'est pourquoi, il semble qu'il faille penser la scène spectatorielle en termes d'inséparation des corps visiteurs, telle l'inséparation de l'image et de l'espace à laquelle elle donne lieu.

Perspectives rythmées

Afin de poursuivre l'analyse dans une direction à même de rendre compte plus intensément des régimes de corporalité spécifiques au milieu muséal, il faut retourner à la notion de rythme. Car le rythme permet semble-t-il d'opérer la liaison conceptuelle entre ce qui relève des matérialités de la scène qu'activent les spectateurs et ce qui a trait aux immatérialités des formes communicationnelles. Sur ce point, la *rythmanalyse* élaborée par Henri Lefebvre est éclairante :

> « *S'il y a différence et distinction, il n'y a pas de séparation ni d'abîme entre les corps dits matériels, les corps vivants, les corps sociaux et les représentations, les idéologies, les traditions, les projets et utopies. Tous se composent de rythmes en interaction (en influences réciproques)* » (Lefebvre, 1992, p.61).

Nous avons, plus tôt dans l'analyse, évoqué la nature rythmique de la scène pour distinguer le contrechamp qu'elle appose à la réalité, sous la forme d'une nouvelle localité que le regard façonne, énonce. Considérant la scène de l'art exposé, comment alors qualifier rythmiquement la scénographie communicationnelle ? Il semble que depuis la figure du visiteur et la pratique qu'il fait de l'espace de l'exposition, on puisse opérer une caractérisation anthropologique des rythmes qui donnent consistance aux scénographies spectatorielles et ainsi travailler sur les phénomènes communicationnels spécifiques au mode de présence fluide des spectateurs. Dans cette optique, il s'agit d'imaginer comment peut fonctionner le *dressage* (Lefebvre, 1992) des rythmes corporels relatifs au dispositif de l'exposition. Entre dressage des rythmes et rythme de dressage, on peut entrevoir la pluralité des modalités rythmiques que concentre le dispositif expositionnel.

Avant tout, notons que ce dressage est déjà figuré à travers la formulation scénographique. En effet, le corps du visiteur se situe virtuellement dans la mobilisation scénographique. Car, les concepteurs d'une exposition envisagent des parcours, des cheminements, des interrelations préconstruites entre les expots, qui visent à faire transiter le spectateur au fil d'un continuum spatial qui serait alors garant d'une forme d'intelligibilité de l'intentionnalité qui prévaut à l'assemblage de l'exposition. Le visiteur, laissé libre de construire la visite qui lui sied et d'en avoir conscience, n'est pas moins soumis à l'emprise des dispositifs artistiques, scénographiques ou cognitifs que concentre le milieu expositionnel. À l'extrême, ces dispositifs peuvent êtres mobilisés par les concepteurs de l'exposition dans le but d'assembler une expérience non linéaire, déstructurée, organisée autour du seul précepte de « *l'exercice de la perception* (…) » ; un précepte du percept entrevu par Marshall Mc Luhan dès la fin des années 1960 : « *autour de quoi peut graviter l'ensemble du monde muséal* » (Mc Luhan, Parker et Barzun, 2008, p.40). Sur cet aspect, le *Plateau des collections* du musée – d'ethnographie – du quai Branly Jacques Chirac, situé à Paris, constitue un exemple paradigmatique dans la manière d'organiser la désorientation du visiteur.

Dans cet espace ouvert au public à partir de Juin 2006, est exposée la collection permanente du musée : plus de 3500 œuvres issues d'origines géographiquement variées et au passé trouble, sont agencées en un espace architecturé par Jean Nouvel. L'étude de terrain menée par Octave Debary et Mélanie Roustan entre octobre 2009 et février 2010 (Debary et Roustan, 2012) tend à éclairer, par le recours à une méthodologie anthropologique – observation, parcours, entretiens –, comment le dispositif spatial propre au Plateau des collections est générateur pour le visiteur d'une pratique de l'espace confuse et d'un rapport aux œuvres déconcertant sur de nombreux aspects. Sans rentrer dans les détails du dispositif muséal, notons que celui-ci s'agence autour d'une intentionnalité scénographique dévolue à provoquer la perte du visiteur, une perte spatiale, une perte cognitive et perceptive, qui contribue à générer une multitude intéressante de trajectoires subjectives [63] configurées dans la réverbération à l'espace-temps

[63] Comme le notent les auteurs : « *Les publics jouent le jeu d'une scénographie fondée sur l'exploration. Ils aiment sillonner les territoires inconnus du Plateau de collections, perdre leurs*

scénographique. Dans ce cas, la scénographie mobilisée ambitionne un genre d'indéfinition préalable de l'expérience, sous la forme d'une tentative visant à défaire le dressage des rythmiques corporelles acquises au contact du corps social et cultivées culturellement, pour en révéler potentiellement d'autres formulations par l'intermédiaire d'une sorte d'éveil réflexif du visiteur. Néanmoins, le rythme déconstructif que détermine le dressage d'une telle scénographie de l'inorganisé peut être inversement vécu par les visiteurs comme quelque chose de pesant : « *la sensation de liberté de circulation due à une apparente désorganisation cède vite le pas à l'impression d'une contrainte de mouvement, comme si l'agencement des lieux guidait les visiteurs vers un point inconnu.* » (Debary et Roustan, 2012, p.29). La scénographie communicationnelle de l'espace de l'exposition est ainsi murie dans l'ambivalence des lignes de force qui définissent les conditions de son déploiement. Au désordre organisé, à la fabrication de la perte dans l'espace que véhicule la scénographie muséale, répond une multiplicité de rapports subjectifs qui questionnent l'intelligibilité de l'expérience culturelle tout en soulevant, paradoxalement, l'intérêt d'expérimenter par l'espace la confusion que procure cette scénographie opaque.

Alors, pour revenir au fil de notre propos, il s'agit d'entrevoir que la scénographie de l'espace convoque des rythmes matériels et immatériels dans lesquels se répercutent et s'entremêlent, polyrythmiquement, les scénographies spectatorielles. Dans cette coïncidence des rythmes, il semble toutefois que se glisse subrepticement, dans l'inopiné des trajectoires subjectives que dessine idiorythmiquement le visiteur, des moments ou rien ne coïncide, des temps morts qui manifestent le retrait, la liberté et l'hétérogénie de formes ontologiques produites au contact de l'œuvre d'art.

---

repères, se laisser emporter au-delà des limites de ce qu'ils connaissent, de ce qu'ils imaginent » (Debary, Roustan, 2012, p.61).



Figure 2. Devant les tableaux de Vermeer, chorégraphie du corps spectatoriel, (2016), Rijskmuseum, Amsterdam. Photo : Michaël Dion.

Reprenant l'idée du dressage des rythmes que convoque la scène de l'art exposé, on peut analyser comment le corps du visiteur joue une partition en harmonie à la représentation sociale de l'art qui s'effectue sur la scène muséale. Rappelons que cette « prestation » anthropologique repose fondamentalement sur une communication. Cela est un point important à rappeler car il permet de figurer pour l'analyse comment le corps collectif des spectateurs produit son propre champ de rythmicité, ses propres consonances, auxquelles le singulier se rattache pour exister. Il y a alors à distinguer ce qui relèverait d'une *chorégraphie du corps spectatoriel*. Une telle communication prend notamment naissance à travers l'ensemble des motifs sensibles par lesquels le corps rythmé communique. Perçue ou aperçue, cette communication se situe sur un mode infra, elle mobilise les sensibilités et les affects des visiteurs. Elle est donc fondamentalement inobjectivable. Son étude doit emprunter la voie laissée libre par le *logos*, duquel elle se distingue fondamentalement. Choisir une telle voie correspond au souhait de ne pas débarrasser les phénomènes sensibles de l'opacité qui les enrobe, afin d'en conserver toute la puissance d'évocation. Précisons alors que l'étude de la communication anthropologique du sensible s'appuie sur une anthropologie qui s'attache à revaloriser des pans anthropologiques trop ambigus pour être formalisés, trop infimes pour acquérir une pleine objectalité, et à priori trop petits pour produire

de la valeur scientifique. Elle repose analytiquement sur une approche rythmée œuvrant à distinguer les transfigurations de la forme communicationnelle propre à chaque situation, à l'image de l'*anthropologie modale*[64] qu'élabore et mobilise dans ses analyses l'anthropologue François Laplantine (Laplantine, 2005).

Enfin, d'après le phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, l'espace est « *un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité* » (Merleau-Ponty, 2006, p.42), c'est-à-dire que toute spatialité est dépendamment fonction du corps, produite originairement par la perception qui m'est propre. Or l'espace n'acquiert de réalité qu'à la lumière de sa circulation dans le champ des pratiques humaines, donc d'après la pluralité et la coexistence qui caractérise son sort. Il s'agit donc d'entrevoir comment la circulation des faisceaux communicationnels dans l'espace est symptomatiquement entrelacée ou maillée dans la trame mondaine donnée. Car le monde englobe chaque perception et chaque rythme corporel en les liant à autrui. Ce faisant, s'opère à différents degré le dressage des idiorythmies d'après des processus communicationnels[65] qui tendent de toutes parts à l'harmonisation. En effet, ce qui est harmonique désigne une coexistence simultanée de pluralités agencées d'après un vecteur sensible commun qui ajuste une réalité fondée communicationnellement. Donc, le dressage des rythmes ne doit pas seulement s'envisager comme la formation ou l'apprentissage des rythmes par le dispositif mobilisé, mais également comme un ajustement pressement demandé par la réalité que je partage avec autrui. Dès lors, une mise en tension s'opère entre le dressage des rythmes et le rythme des dressages. Suivant, on peut observer comment les scénographies communicationnelles prennent simultanément appui sur et dans le monde. Au surplus, considérant que toute scénographie communicationnelle est la manifestation d'un agencement spatial, on peut imaginer que les visiteurs de l'exposition co-construisent, à travers l'espace

---

[64] Soit « *une anthropologie des modes, des modifications et des modulations* […] » qui implique « *un mode de connaissance susceptible de rendre compte du caractère ductile et flexible de l'expérience sensible* » (Laplantine, 2005, p.187).

[65] Comme le décrit remarquablement Maurice Merleau-Ponty, le monde perçu s'assemble en une communication primordiale avec autrui : « *de même que mon corps, comme système de mes prises sur le monde, fonde l'unité des objets que perçois, de même le corps d'autrui, en tant qu'il est porteur de conduite symbolique et de la conduite du vrai, s'arrache à la condition de l'un de mes phénomènes, me propose la tâche d'une communication vraie, et confère à mes objets la dimension nouvelle de l'être intersubjectif ou de l'objectivité* » (Merleau-Ponty, 2014, p.43).

contextuel à l'exposition de l'art, une scène commune où se réverbèrent toutes les scénographies du monde[66].

Conclusion

En conclusion nous rappellerons combien l'écologie spectatorielle est une posture conceptuelle, à partir de laquelle se donne à penser la compénétration des perspectives qui définissent le champ d'action du spectateur. Le milieu muséal est un espace de passage. Il y a les foulées qui en rythment l'atmosphère, mais il y a également les interrelations qui caractérisent sa situation en rapport au monde et à la société. Aussi, nous dirons que le monde parcours le musée et que le musée parcourt le monde. Dans cette posture, la communication est un processus primordial, c'est-à-dire qu'elle permet de comprendre comment ma perception et mes rythmes corporels sont liés au monde, ou comment l'altérité à laquelle je suis constitutionnellement confronté dans les espaces publics d'exposition, qui s'incarne tout autant dans les œuvres – l'artiste – ou les hommes, génère réflexivement la mise en abyme du monde. Les scénographies communicationnelles qui s'en détachent manifestent ces tendances, car elles comportent primitivement une profondeur dans laquelle s'arrangent une infinité de contrechamps. D'autre part, elles expriment comment toute appropriation singulière de l'espace, est nativement formulée dans un espace qui est mis en tension collectivement. À la lumière de ces flux communicationnels insondables, il faut s'atteler à percevoir que la scène de l'art s'agrège dans une communication qui s'appelle elle-même. Cela est vérifiable au niveau de la scène de l'exposition et des corps adjacents qui s'y situent, comme au niveau des déterritorialisations existentielles qui se jouent par l'interface – au monde – que constitue l'œuvre. Chacun de ces thèmes trament une communication non seulement primordiale, mais aussi scénographique, c'est-à-dire entremêlée de spatialités inappréciables, délocalisées et transitives.

[66] Par là, on pourrait prospectivement aborder la scénographie comme processus nous reliant activement au monde et aux autres, à l'image du concept de *reliance* élaboré par le sociologue Marcel Bolle De Bal, qu'il définit comme « *l'acte de relier ou de se relier et le résultat de cet acte* » (Bolle De Bal, 2003, p.103). Les liaisons complexes qu'opère la scénographie entre le regard et le monde relèveraient en ce sens de médiations mettant en tension ce que l'auteur nomme la « *reliance sociale* ».

Pour terminer, rappelons que le milieu muséal est une sphère symptomatiquement poreuse dans le sens où elle s'assemble hétérotopiquement, soit dans le balancement – spatial – de la société à laquelle elle se réfère. C'est pourquoi, si l'on déporte l'enjeu de cette relation au niveau de la figure du spectateur, il s'agit d'entrevoir que ce qui procède de sa liberté, ou plus exactement de sa création en tant que liberté subjective en relation à un motif sensible original – l'œuvre et la scène des spectateurs, toutes deux entremêlées –, se situe non pas dans l'écart à l'institution, laquelle se présente déjà comme un contre-emplacement au réel, mais dans un rapport d'influence à la contingence spectatorielle. Autrement dit, c'est au carrefour des contingences spectatorielles, soit à l'interstice des flux communicationnels véhiculés par les visiteurs, que se formulent les possibilités d'un « *espace-temps réservé, tantôt large, tantôt étroit ; parfois réduit à une lacune inoccupée par les résultats du dressage* » (Lefebvre, 1992, p.61). Dans la scène précisément cadencée de l'art en exposition, cette parenthèse ressemble à une fissure « *de l'ordre de cette puissance fragile inhérente à la sensation vécue* » (Mons, 2013b p.92), qui témoigne de la trame existentielle et sensible de l'espace d'où émergent ces formes communicationnelles.

3.3 Pratiques communicationnelles

Après avoir appréhendé spéculativement les vacillations communicationnelles de la scène spectatorielle, nous allons recentrer l'analyse autour de la question des pratiques communicationnelles des visiteurs. Ce virage peut sembler ne pas en être un, car, d'une certaine manière, ces pratiques ont déjà été évoquées lorsque l'on abordait le spectacle communicationnel que fournit l'écologie spectatorielle. Mais il s'agit dans cette partie d'entrevoir les croisements et l'hybridation des pratiques communicationnelles que déploient les visiteurs à l'aune du partage du sensible que suscite la scène de l'art exposé et plus largement, au regard des mutations – liées à la technologie notamment – dont les pratiques communicationnelles sont l'objet sous le régime spécifique de la contemporanéité. Cela nous conduira à travailler sur la dimension communicationnelle de l'exposition d'après une posture centrée sur l'expérience du visiteur, de façon à concevoir l'emboitement des perspectives qui caractérise sa pratique. Car, dès que l'on souhaite comprendre comment se

constitue l'expérience communicationnelle du visiteur d'exposition de nos jours, ces deux plans doivent êtres simultanément traversés étant donné que le spectateur est avant toute désignation, un sujet qui pratique différents plans existentiels, parfois simultanément – l'appareillage constant à la mondanité que permettent les télé-technologies numériques en témoigne.

Communication des corps par l'espace

Par sa pratique de l'espace, le visiteur établit une communication qui est fondamentalement imbriquée dans la scène qu'assemble l'espace de l'exposition. Autrement dit, cette communication afférente à la pratique spectatorielle n'acquiert de réalité qu'au sein de l'espace de la déambulation et dans le rapport à l'altérité qu'engendre la pratique de l'espace public. Dans un sens élargi, nous dirons que la pratique à toujours à voir avec un processus d'appropriation de l'espace, de l'outil, d'un savoir, d'une culture… elle renvoie ainsi à l'idée d'une communication en acte qui émerge dans l'appropriation qui se joue pour le sujet. Par exemple, dans la pratique de la contemplation esthétique, on retrouve le principe d'une appropriation sensible de l'œuvre d'art par et pour le sujet, mais simultanément, il apparait que ce processus d'appropriation subjective se trouve instantanément réverbéré sur la scène sociale de l'exposition au moyen d'une communication visuelle et sensible entre les corps spectatoriels. Cette communication réverbère, sur le mode d'une contamination visuelle, une modulation de la corporalité déterminée par la désignation posturale d'un point d'intéressement – de l'ordre d'une appropriation – pour le sujet. L'acte contemplatif au musée réactive une partie du modèle esthétique et culturel qui y est consacré sous la forme d'un usage normé, c'est-à-dire de l'ordre d'une pratique sociale. Ce processus communicationnel s'inscrit donc dans la sphère sociale, dans le corps spectatoriel, relativement à la pratique culturelle que détermine localement le dispositif expositionnel.

Ainsi, la conformation des comportements corporels et subjectifs que sous-tend la représentation muséale, permet d'envisager comment transite dans le partage du sensible le travail opaque des subjectivités. Pour ainsi dire, il n'y a pas de séparation à opérer entre ce que construit subjectivement chaque visiteur de sa visite et ce que cela génère dans le corps collectif qu'assemble de manière transitoire l'exposition. Le musée fonctionne comme une chambre d'écho pour les

corps spectateurs qui y circulent, c'est-à-dire qu'il condense communicationnellement les présences et réverbèrent les lignes de fuite que laissent apparaitre les pratiques subjectives. C'est pourquoi le thème de la pratique appelle simultanément la définition du sujet au filtre du commun, ou du moins, dans le réglage à l'espace où s'exerce sa mise en œuvre. En conséquence, Il ne faut pas perdre de vue le paradigme selon lequel la pratique définit l'espace et inversement. Pour résumer, nous dirons que les scénographies spectatorielles qui s'empreignent dans l'espace public de l'exposition, se composent d'une multitude de pratiques communicationnelles qui s'exercent dans l'ordre des regards et des gestualités produites collectivement et conduites dans la coïncidence aux scènes de l'art exposé.

Des pratiques communicationnelles appareillées

De nos jours, le recours massif aux technologies numériques dans les pratiques communicationnelles est un motif de plus en plus ancré ontologiquement[67]. C'est-à-dire que la technologie et le mode de mise en relation ou d'apparition du monde qu'elle conditionne, font apparaitre de nouveaux rapports ontologiques qui innervent la pratique communicationnelle au sens large. Que l'on se réfère à l'hétérogénéité des pratiques communicationnelles interindividuelles, aux tendances de la médiation culturelle à s'appuyer forcément sur la ressource numérique, ou au mode relationnel interactif sur lequel s'échafaude l'esthétique d'une partie de la création contemporaine, la prégnance des technologies numériques est déterminante pour poursuivre la caractérisation de la scène communicationnelle de l'exposition.

Ainsi, notre époque est celle des technologies de l'information et de la communication, celle des technologies numériques à partir desquels nous arpentons

[67] Ce qui, à l'ère du *capitalisme mondial intégré* (Guattari, 2013c) est d'autant plus justifié. En effet, les télé-technologies font figure d'instrument au moyen duquel les individus contemporains acquièrent d'une part l'opportunité exacerbée de leur mise en relation avec le monde social, et d'autre part, un support numérique plastique en capacité d'impliquer l'égo. La propension du capitalisme actuel à « *capitaliser du pouvoir subjectif* » (Guattari, 2013c, p.356) semble incarnée de façon emblématique par le smartphone, objet de compagnie incontournable aux fonctions de couteau suisse contemporain, avec lequel les subjectivités glissent dans l'instantané de la mobilisation capitalistique de l'espace et du temps. (Merlini, 2013)

le monde. Les interfaces numériques constituent au présent « *une nouvelle matrice ontophanique, une nouvelle forme où se coule notre perception* » (Vial, 2013, p.181), et nos perceptions comme nos communications sont façonnées par les potentialités interactives qui habitent nos rapports au monde télé-technologiquement médiés. Autrement dit, notre perception est de mieux en mieux familiarisée avec « *le truchement de l'imaginaire technologique* » (Vidal, 2006, p.87) – mais non de mieux en mieux éduquée. Ces interfaces au sens large sont porteuses de modalités d'action ou d'exécution spécifiques, qui travaillent chaque jour plus intensément à la fois nos corps et nos modes d'êtres communicationnels. L'instantanéité de la relation, la promiscuité familière et l'hypervisibilité des images médiatiques, la fabrique apparente d'un commun collaboratif, le commerce de l'intime, sont autant d'exemples parmi d'autres de nouveaux rapports au monde qu'insinuent et supportent dans leur développement les outils télé-technologiques dont nous nous appareillons pour la vie. Nos sensibilités contemporaines sont en ces termes modelées par les principes organisateurs – politique, économique – de ces technologies. Nos imaginaires mais aussi nos corps sont travaillés en profondeur, de manière latente, par la réorganisation du monde que promulguent les interfaces écraniques. Nos subjectivités quant à elles, sont sans cesse modulées par les nouveaux cadres communicationnels et perceptifs qui en résultent. Partant, on peut définir la contemporanéité de la communication repose à partir des reformulations ontologiques et phénoménologiques qui découlent, en des formes interfacées, du *noumène numérique*[68].

Médiation médiatique dans l'espace muséal

En tant que machine médiatique, le musée recèle de techniques, d'outils et d'autres médias qui contribuent à façonner l'exposition comme production culturelle. Dans cette optique, l'exposition correspond à un montage matériel et virtuel – une

[68] Dans une vision techniciste, le *noumène* est ce qui se situe au-delà de l'expérience, il est inaccessible hors appareillage technique ; il se distingue en cela du phénomène, propre au monde étant donné : « *le noumène numérique ne devient phénomène qu'à travers l'appareillage des interfaces informatisées, intermédiaires phénoménotechniques entre l'échelle nouménale (mathématique) de l'information calculée et l'échelle phénoménale (sensible) de l'interface utilisateur* » (Vial, 2013, p.194).

scénographie formulant une organisation sociale et esthétique – dont l'existence s'articule avec une idéologie tournée vers la mise à disposition et l'explicitation. Ainsi, l'institution muséale se vit comme espace communicationnel intermédiaire. Elle se définit comme un médium dont l'expérience fait accéder à la culture dans les termes simultanés d'une expérience communicationnelle contextualisée et d'une relation transcendante (Caune, 1999) – à travers laquelle se donnent à la fois le passé et le présent des collectifs humains – dans l'idée sous-jacente de transmission. Cette transmission est la médiation institutionnalisée de l'art.

Depuis les travaux du muséologue précurseur Georges Henri Rivière durant l'entre-deux-guerres, la médiation est devenue un espace de travail à part entière, jusqu'à aujourd'hui occuper une fonction centrale dans toute institution, et devenir parmi les principaux postes de budget. Ainsi, la médiation culturelle est une pratique professionnelle, prenant au musée la forme d'interventions mobilisant des savoirs faires et des techniques qui recouvrent un spectre communicationnel très large tout en répondant à des enjeux qui ne sont pas les mêmes. Par exemple, d'après l'anthropologue Paul Rasse, la médiation répond aux nécessités pragmatiques de « *solliciter les visiteurs, fidéliser les spectateurs, traquer les non publics, cibler la communication* » (Rasse, 2014, p.47). D'une autre façon, le même auteur précise la mission civique à laquelle répond la médiation culturelle en s'efforçant d'« *éduquer, rééduquer, développer le désir et le plaisir des belles choses, amener le peuple à comprendre et à respecter la création contemporaine, à défaut de l'aimer, alors qu'il est enclin à s'en détourner et à l'ignorer* » (Ibid, p.47). Dans cet esprit, l'institution situe son rôle de médiation au niveau d'une relation qui dépasse l'individu, qui engage le devenir collectif, qui met en tension la société toute entière. Ainsi, on peut estimer que la médiation muséale vise « *à inscrire dans la vie, pour déployer d'autres possibles entre les hommes et leur univers, des formes de constructions partagées où l'art lui-même devient le moyen de médiation des modes de partage* » (Chaumier et Mairesse, 2017, p.35).

Il n'empêche que toute forme de médiation culturelle nécessite aujourd'hui un ensemble d'outils, ressources, moyens dont l'interopérabilité et la complémentarité enrichisse le propos de l'exposition comme l'expérience spécifique à laquelle elle donne accès. Ces éléments de médiation, symptomatiquement transmédiatiques, constituent le propos de l'exposition, visibilisent la manière dont l'institution coordonne sa pratique avec un espace communicationnel contemporain en

perpétuelle mutation. Les ressources qui y sont investies, qu'elles soient virtuelles – sur le Web notamment– ou qu'elles mobilisent des supports in-situ – aide à la visite papier, ou support interactif numérique par exemple –, constituent la technique de la médiation. Nous pointons pour notre propos que ces supports de médiation s'enrichissent symptomatiquement des technologies numériques[69], voire que le support numérique tend de manière générale – dans la pratique de la médiation culturelle – à supplanter tous les autres[70]. C'est pourquoi il s'agit d'envisager la relation qui relie désormais la médiation muséale et l'esthétique contemporaine par le prisme de l'interactivité. Car le paradigme de l'interactivité n'a jamais autant mis en lumière une médiation aussi personnalisée, et dans le même temps, à ce point démontré ses potentialités génératrices d'expérience et de sensations à travers ses représentations esthétiques. C'est pourquoi nous faisons l'hypothèse que l'interactivité est un mode relationnel incitatif qui permet de mettre sur le même plan la médiation et l'œuvre, superposition qui s'opère au service de l'expérience d'un visiteur, lequel est tout autant défini sous les traits d'un pratiquant ou d'un média amalgamant pour lui-même ces différents plans de l'expérience muséale.

Cela étant dit, il est clair que les ressources sociotechniques qui entrent dans la pratique de la médiation culturelle, lorsqu'elles sont portées à la connaissance du visiteur, enclenchent inévitablement des usages et des pratiques – pratiques qui sont de l'ordre d'une plus-value anthropologique façonnée par habitude et familiarité envers l'instance muséale et le régime d'interactivité que véhiculent les outils numériques – qui transforment et augmentent l'expérience de la visite, à partir d'aspects qui mettent en tension de nouveaux motifs d'appropriation collective et individuelle. Au surplus, à l'ère du Web devenu un outil incontournable pour chaque institution, cet outillage n'est plus seulement inhérent à la pratique spécifique de

[69] Comme le note Serge Chaumier et François Mairesse: « *On peut considérer que la présence des multimédias (tablettes, mobiles) se fera toujours plus importante dans les années à venir. Dans cette perspective, de plus en plus d'informations, tant à l'extérieur (via internet) qu'à l'intérieur des établissements culturels pourraient être pris en charge par ces nouveaux supports* » (Chaumier, Mairesse, 2017, p.285).

[70] En 2013, lors d'un stage au CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, j'ai pu participer à l'élaboration concertée d'un outil pédagogique majeur pour le musée : « *Les boites CAPC* ». Pensées comme l'actualisation numérique d'un outil pédagogique matériel mis au point dès les années 1980 – les « *Boîtes/exposition* » –, principalement à destination des enseignants de primaire, les boites CAPC sont un moyen « *de se familiariser à distance avec autant d'œuvres de la collection du CAPC* » (CAPC, 2017). Ainsi, cet exemple illustre la propension de la médiation culturelle à investir de manière importante dans l'actualisation de son outillage d'après les potentialités extraordinaires que concentre la ressource numérique.

l'espace d'exposition, mais s'insinue dans une médiation muséale éparse et continue qui déborde le temps et l'espace restreints de la visite pour s'échelonner diffusément tout autour de sa référence, au plus près des existences individuelles médiatisées et dans la temporalisation médiatique de l'évènement.

Pour résumer notre propos, nous indiquons deux directions analytiques complémentaires. D'une part comme il a été dit, la pratique spectatorielle est une pratique communicationnelle sensible. Cela est dû au fait que l'espace de l'exposition renouvelle le champ spectatoriel : il l'augmente d'une scène parcourue par les corps spectatoriels. D'autre part, la médiation globale qu'infère l'institution muséale sur la découverte de l'art, et ce plus particulièrement à travers la médiation culturelle qui s'y réfère d'après un outillage généralement interactif, est complémentaire de la médiatisation de la réalité que véhicule les technologies numériques et l'usage médiatique qui en est fait. Le fait est que se joue dans ces deux paradigmes une analogie qui repose sur le paradoxe d'une appropriation simultanément collective et individuelle de la scène expositionnelle. Il y a en effet dans l'exposition quelque chose de l'ordre d'une tension entre une appropriation collective de la réalité présentement mise en scène, et le design simultané de l'expérience individuelle. Ainsi, dans l'espace médiatisé de l'exposition, les pratiques communicationnelles émergent à l'interface des corps, des supports technologiques et de l'espace scénographié que mobilise le dispositif. C'est pourquoi, dans notre investigation des pratiques communicationnelles des visiteurs, il s'agit de penser l'articulation qui se joue entre une *communication anthropologique du sensible* et une communication médiée par l'usage de techniques et de technologies qui font appel à l'espace médiatique pour fonctionner. Comme cela a été dit, il n'y a aucune pertinence à envisager ces deux versants communicationnels séparément, il s'agit au contraire d'envisager leur imbrication de manière à rendre visible les formes communicationnelles que concentre l'espace communicationnel muséal contemporain.

L'art pour réfléchir aux pratiques communicationnelles des spectateurs

Délaissant momentanément ces enjeux, notre analyse des pratiques communicationnelles des visiteurs muséaux doit aussi s'efforcer de prendre en considération ce qui émane du champ esthétique, c'est-à-dire de l'œuvre exposée,

en tant que matériau sensible imbriqué dans un régime de représentation – que dresse le musée. Il s'agit donc d'aborder la perspective communicationnelle relative à la mise en présence de l'œuvre d'art et du spectateur sur la scène de l'exposition. Cela est ardu pour la raison soulignée par Gilles Deleuze : « *l'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication* (…) *elle ne contient pas la moindre information* » (Deleuze, 1987). Aussi, on peut estimer que c'est la mise en exposition de l'œuvre d'art qui produit sa mobilisation au sein du paradigme communicationnel. L'espace scénographié de l'exposition ou de l'installation par exemple, joue alors le rôle de médium qui détermine sensiblement la pratique esthétique du spectateur. Or ce médium est devenu, dans la pratique de l'exposition actuelle et dans le traitement symptomatiquement contemporain qu'en produisent les artistes, l'objet d'une culture de l'expérience et d'un commerce médiatique. C'est aussi il nous semble à ce niveau d'interrelation qu'intervient la relation communicationnelle entre le visiteur et l'œuvre d'art exposée.

Mais d'abord, il faut observer qu'à chaque moment de son évolution, l'art s'est fait lui-même le vecteur de reformulations paradigmatiques qui touchent directement aux régimes de monstration et de représentation qui affectent la perception et la pratique des œuvres dans l'exposition. Ainsi, l'immersion scénographique – telle que peut en témoigner l'installation de Duchamp précédemment évoquée (chapitre 3.1) – fut envisagée dès l'entre-deux-guerres, comme seuil à partir duquel l'expérience de l'art se déporte de l'objet au profit du geste qui procède à son appropriation, c'est-à-dire l'acte de visite. Les « *images faibles* » (Groys, 2015, p.131), surinvesties par les avant-gardes, donnent concomitamment à penser de manière avant-coureuse, la dépréciation du jugement esthétique au profit de la participation du spectateur comme une pratique d'auto-design. Il y a ainsi une transition au long cours qui s'amorce dès le début du XXe siècle et dans laquelle se dessine sensiblement un décloisonnement des modalités d'agir spectatorielles corrélatif à une pratique artistique de plus en en plus assimilée à une pratique de l'exposition. En outre, au fil du développement des arts contemporains, le projet avant-gardiste d'inclusion du spectateur dans la procédure artistique trouve diverses voies esthétiques qui concrétisent cette tendance. De la même façon, l'art cinétique depuis Duchamp a démontré que la présence ou le mouvement que colporte le corps du spectateur dans l'espace pouvait notamment faire partie intégrante de l'œuvre d'art : l'intervention active ou passive du spectateur au sein du dispositif artistique contribue partiellement à définir l'œuvre – paradigme que réactualise continuellement la

création contemporaine. Plus tard dans le temps, la performance, le happening, l'art sociologique, l'art conceptuel, l'art numérique, fournissent de nombreuses propositions dans lesquelles se jouent diversement, et à des degrés différents, la participation du spectateur. À l'extrême, on pourrait même évoquer l' « art participatif » apparu dans les années 1990, dans lequel artiste et spectateurs travaillent en commun, comme des collaborateurs, à la production d'une œuvre d'art, sur une période longue qui ne se borne plus au temps de la représentation ou du spectacle. Cette *collaboration* constitue dans cette approche sociale de l'art « *une fin en soi du projet, au même titre que l'œuvre produite* » (Zhong, 2015, p.96) ; différents artistes travaillent en ce sens, à l'image du suisse Thomas Hirschhorn.

Poursuivant la logique d'un tel développement à la lumière du processus expositionnel, nous dirons que l'artiste et le spectateur se situent tous deux dans un rapport d'influence réciproque échafaudé autour de l'œuvre d'art. Car, nous sommes bien dans un rapport relationnel qui est organisé par l'exposition. D'une part la conception de l'exposition repose sur une production communicationnelle qui s'incarne dans les différents moyens de médiations – esthétiques ou culturels – qu'apportent concepteurs et artistes, mais aussi dans la dimension scénographique de l'espace mobilisé et transformé pour l'exposition. D'autre part, le visiteur affecte l'œuvre d'art au terme de processus de subjectivation. Cela passe dans l'exposition par le bougé et le cheminement du corps dans l'espace, par l'hétérogénéité des regards qui sont portés sur les œuvres d'art, et par les spécificités pratiques de chaque dispositifs artistiques. Dès lors il semble que l'appropriation sensible de l'œuvre d'art par le spectateur au sein de l'environnement scénographié de l'exposition soit conduite dans la relation à l'artiste, lequel, par sa pratique artistique, met en indéniablement en exposition sa subjectivité.

Ainsi, dans l'espace conjugué de l'exposition, l'œuvre d'art se signale comme une subjectivité transitive qui opère la mise en abyme du monde. Hypothétiquement : ce signalement n'est-il pas une forme de mise en présence auctoriale de l'œuvre ? Ce phénomène se ferait sentir plus précisément encore dans le cas marquant où l'installation artistique cristallise morphologiquement une identité, lui donne corps, et ce faisant, nous rappelle à la notre. Par là le caractère souverain propre à certaines œuvres peut sembler, à l'heure de l'interconnexion numérique d'un individu « *à la fois émetteur et récepteur, consommateur et producteur* » (Han, 2015, p.12), plus déterminant que jamais. Par conséquent, il faut estimer que certaines installations

opposent au simulacre d'autonomie et de maitrise que procurent les interfaces numériques une subjectivité ostensible, non seulement expressive mais qui par-dessus tout peut être pesante ou même assujettissante si l'on se figure certains dispositifs d'installation. La dimension auctoriale de l'œuvre acquiert dans ce cadre une portée curative.

L'interactivité dans les pratiques communicationnelles

Il nous parait incontestable que la création contemporaine se déploie désormais dans un horizon technologique inédit qui rend possible toutes sortes d'effets fascinateurs sur le regard du spectateur, toutes sortes de subjugations sensationnelles portées par l'émergence continue de productions artistiques indubitablement interactives. Cette armature technologique démultiplie les potentialités d'interactivité avec les œuvres ; nous dirons qu'elle dévergonde les modes d'engagement et d'implication des spectateurs dans la mesure où elle se situe corrélativement aux modes d'êtres communicationnels qui caractérisent la contemporanéité.

D'une certaine manière, face aux œuvres dites interactives, nous sommes en présence d'un système de représentation que nous maitrisons, c'est-à-dire dont l'appropriation nous est familière. Car les pratiques, notamment communicationnelles, sont toujours conçues à partir d'un rapport de familiarité, de promiscuité, d'exercice qui s'effectue dans le corps à corps quotidien. De nos jours, les interfaces numériques, les écrans primitivement, habitent et font simultanément habiter le monde. Les registres esthétiques d'implication, de participation ou de collaboration qui traversent à la fois la création contemporaine, le montage expositionnel, voire toute la sphère muséale, nous semblent révélateurs des désirs et des logiques de présentification de l'expérience que portent les sociétés de la communication appareillées à l'écran. C'est pourquoi, l'interactivité promue par les interfaces numériques est une qualité à partir de laquelle il est possible de démarrer une caractérisation des pratiques communicationnelles des visiteurs à l'aune de la contemporanéité de la communication.

Attention cependant, car l'interactivité ou plus largement le mode interactif, ne constitue pas une variable unilatérale qui règle une fois pour tous les rapports communicationnels aux œuvres. Toute la création contemporaine n'est pas réglée

sur l'interactivité. Et si beaucoup d'œuvres, des installations particulièrement, nous permettent d'inclure dans l'expérience de l'art l'interaction avec le visiteur comme forme de participation ou à minima de prise en compte de la pratique spectatorielle dans la pratique artistique, une part d'autant plus faible d'œuvres repose sur l'interactivité pour instituer cette forme de participation. Il y a une diversité et une liberté dans la création qu'il faut reconnaitre et exacerber.

En conséquence, c'est d'après ce que l'interactivité témoigne de la contemporanéité de la communication qu'elle est intéressante. Précisons-en désormais les contours : le concept d'interactivité nait dans les années 1980. Il désigne précisément un « *système de relation homme-machine* » (Boissier, 2011), et renvoie aux rapports communicationnels que nous tissons à partir du noumène numérique. Une telle communication s'exerce, d'après le plasticien et théoricien de l'art Edmond Couchot, sur un mode dialogique, en tant qu' « *échange d'informations codées et traitées par calcul automatique entre l'homme et l'ordinateur – ces informations s'étendant même à des échanges multi-sensoriels, au-delà du strict langage* » (Couchot, 2007, p.199). Or, la majeure partie des dispositifs interactifs que nous utilisons dans notre vie se veulent des dispositifs neutres, c'est-à-dire des dispositifs dans lesquels « *la seule présence que l'interacteur perçoit, c'est la sienne* » (Couchot, 2007, p.232). En ce sens, on pourrait avancer que dans l'interactivité, il y a le présupposé que nous n'avons pas à subir l'état de notre participation, c'est-à-dire que notre pratique doit nécessairement rentrer en accointance avec le dispositif, sans quoi nous perdrions littéralement notre temps. Ainsi, dans nos sociétés hypermédiatisées, ces dispositifs neutres sont au service des égos et des intérêts financiers. Jamais à travers eux nous nous n'expérimentons outre-mesure l'inadéquation de l'usage, ni même ne nous confrontons directement à leur auteur. C'est toujours nous avec nous-mêmes. L'art contemporain, et plus particulièrement l'art numérique entendu comme art de la programmation, ont depuis longtemps investi cette neutralité paradigmatique des interfaces numériques, parfois de manière critique, parfois en imaginant l'artiste en démiurge. Va en ce dernier sens la recherche d'un art numérique interactif poursuivant la réalisation d'œuvres *autopoïétiques* – au sens où a pu l'entendre le biologiste Francisco Varela – au moyen de programmations algorithmiques s'inspirant du vivant. On pourrait à cet égard citer l'artiste numérique et chercheur Michel Bret pour qui : « *l'un des enjeux essentiel de l'art actuel est de libérer les œuvres de leurs auteurs* » (Bret, 2002). Ainsi, à la différence de l'usage quotidien que nous faisons des interfaces

numériques, il est déterminant de comprendre que l'art contemporain nous propose de multiples manières le parcours épistémologique inverse, nous poussant pas là même à questionner de manière réflexive l'état de notre présence, à réfléchir aux pratiques, notamment communicationnelles, que nous en entretenons au contact des interfaces numériques – lesquelles prennent aujourd'hui une infinité de formes. D'autre part, partant du postulat que l'art fait symptôme, donc que s'y miroite transitivement la société et l'époque dans lesquelles il émerge, l'œuvre d'art n'est pas seulement un laboratoire où s'expérimente notamment l'interactivité homme-machine – de manière symptomatique –, mais également un lieu où se rejoue de manière transfigurée l'interactivité que déploie diffusément la société contemporaine technicisée, dans ses appareils et ses dispositifs institutionnels, dans ses modalités sociales et intégratives, dans ses communications médiatiques.

De nos jours, les processus d'interactivité que promeuvent les interfaces numériques colonisent durablement et progressivement nos modes d'êtres communicationnels. Les principes organisateurs de la réalité qui en découlent tendent désormais à s'intercaler diffusément au sein des rapports communicationnels et existentiels que nous entretenons avec le monde dans sa diversité. C'est pourquoi on pourrait supposer que même l'interaction interindividuelle est interactive. Car les interfaces techniques numériques impriment diffusément leurs empreintes sur la socialité et la reconfigure. Similairement à la condition humaine contemporaine qui tend à devenir celle d'« *une situation interactive généralisée* » (Vial, 2013, p.271), le média muséal se place lui aussi dans un devenir interactif. En effet, depuis une quarantaine d'années, le concept d'interactivité est devenu dans l'environnement muséal « *une panacée* » (Rasse, 2017, p.156) qui s'articule aux désirs contemporains de design de l'expérience. Il est aujourd'hui notoire que le musée incite chaque visiteur à jouer de manière conviviale avec les outils et les contenus qu'il met à sa disposition, à produire du contenu voire à l'échanger sur les réseaux numériques par l'intermédiaire d'une médiation interactive de plus en plus sophistiquée et intégrative. Ainsi, à travers le concept d'interactivité, le musée se voit comme une *plateforme participative*. À cet égard, on peut estimer comme le pense le sociologue Guy Sioui Durand, que l'interactivité correspond à la « *reformulation personnalisée de l'idéologie de la participation* » (Sioui Durand, 1997, p.64) et qu'alors, en devenant interactif, l'espace muséal promet que l'expérience ne soit plus bornée à la passivité de la contemplation. Donc, l'interactivité comme modalité effective de médiation culturelle semble symptomatique d'une tentative visant à

articuler plus ostensiblement encore l'art et l'expérience de l'art. Pragmatiquement, cette ambition est assurée par des investissements globaux et massifs dans la ressource numérique, laquelle devient sous l'impulsion des pouvoirs publics et du dogme néocapitaliste dans son ensemble, un objectif de développement pour une institution désireuse de coller aux désirs et imaginaires des existences contemporaines de toutes parts appareillées et éveillées à l'instantané des flux[71].

Mais de manière moins formelle, nous voulons réaffirmer que le milieu muséal contient lui aussi des dynamiques interactives. Celles-ci reposent en premier lieu sur une communication anthropologique du sensible, modelée par les fluctuations des corps sur la scène de l'exposition. Ces corps en mouvements sont en interaction, ou en interférence, avec des œuvres, avec une scénographie de l'espace et avec un outillage médiatique. Ce triptyque compose l'environnement interactif sur lequel repose les pratiques communicationnelles des visiteurs. Nous dirons à cet égard que l'interactivité au sein du milieu muséal procède au dépend du visiteur, au dépend de sa pratique ou de ses désirs car elle est inhérente et diffuse, qu'elle possède une assise spatiale. Bien entendu, tout visiteur est libre de négocier sa présence dans l'espace ou sa participation aux dispositifs, d'utiliser des outils de médiation, d'orienter son regard. Néanmoins, les pratiques communicationnelles des visiteurs émergent dans un environnement muséal tendu de toute part vers l'interactivité communicationnelle, corrélativement au devenir médiatique de l'instance muséale.

Un art interactif

Pour aborder les pratiques communicationnelles relatives à une *esthétique interactive élargie*, nous allons nous pencher plus spécifiquement sur l'art numérique, partant du fait que celui-ci repose sur le principe d'une réciprocité relationnelle entre

[71] Toujours à la pointe sur les usages du numérique dans la médiation, le Brooklyn Museum de New York a lancé depuis 2016 l'application *ASK* : « *chaque visiteur peut pendant sa visite utiliser l'application pour poser toutes les questions sur les œuvres rencontrées. En quelques secondes, le visiteur reçoit une réponse sous la forme d'un message texte rédigé par l'équipe de médiation constituée pour créer une interaction permanente à travers l'application* » (CLIC France, 2016). L'interactivité entre l'institution et le spectateur produite par la médiation culturelle écranique trouve ici une formulation très virulente. Comme le relève la directrice du musée Anne Pasternak, la compilation subséquente des communications rend possible une influence effective des visiteurs sur l'institution dans le sens où *« les données recueillies ont également permis d'orienter certaines des décisions de nos conservateurs pour nos galeries nouvellement installées* » (CLIC France, 2016).

l'œuvre et son « pratiquant » – au sens de Michel De Certeau. Il s'avère en effet que l'art numérique est un avatar de l'art contemporain particulièrement opérant pour situer, dans la filiation du happening des années 1950 - 1960 (Popper, 1990), l'inséparation de la pratique et de l'art en situation d'exposition. Apparu dès les années 1960 avec le développement de la puissance de calcul numérique, l'art numérique vise d'après l'un de ses précurseurs en France, l'artiste multimédia Fred Forest : « *non la production de formes, mais celle d'architectures formelles et informationnelles* » (Forest, 2010, p.14). L'art numérique au sens large nous incite donc à considérer que la relation à l'œuvre se noue dans la pratique, voire que l'œuvre repose sur les pratiques qu'elle peut engendrer.

Dans l'art numérique, il y a un programme numérique invisible, une matrice préséante à partir de laquelle se configure l'exécution que provoque l'artiste ou le pratiquant. Cet arrière plan, à partir duquel tout est configuré, nous semble analogiquement relever des coulisses de l'œuvre numérique dans la mesure où elles restent inaccessibles au pratiquant, lequel déploie son intervention à l'intérieur « *d'un champ de possible prédéfini* » (Couchot, 2001) par l'artiste. Ainsi, c'est la conception de ce dispositif source qui définit l'unicité de l'œuvre numérique, et c'est l'architecture du dispositif qui caractérise l'essence de l'art numérique. D'une certaine manière, ce que dessine cet agencement est un appareillage de notre perception avec une autre forme de perception, « *cette autre forme de perception n'étant qu'une perception où s'absente l'expérience physique concrète du sensible* » (Baïs, Mokaddem, 2011, p.108). Ainsi, dans l'œuvre numérique interactive, nous côtoyons l'artiste par le prisme d'une métaphysique qui élimine les liaisons sensibles de l'expérience au bénéfice d'une intelligibilité de nos modes d'action par l'exercice de la manipulation de l'interface. Dans cette optique, l'architecture du logiciel n'est qu'une « *totalité où sont découpés les sensibles* » (Merleau-Ponty, 1964, p.268), c'est-à-dire une construction signifiante et visible qui permet de circonscrire la donnée sensible dans son déploiement. En ces termes, l'œuvre numérique interactive dépose le monde « étant donné » dans lequel nous baignons, pour promulguer une réalité virtuelle qui fonctionne en interaction dialogique avec la sensibilité qui s'en empare momentanément.

Les potentielles reconfigurations engendrées par les (télé)manipulations du code ou de l'interface par l'artiste, le visiteur, ou hors cadre expositionnel le désigné « *pratiqueur* » (Fourmentraux et Bianchini, 2007, p.92), tendent à manifester

combien la dimension communicationnelle prime sur l'objet. Au regard du rapport traditionnellement asymétrique qui lie l'artiste et le spectateur au terme de la représentation, il faut nécessairement relever que l'œuvre numérique implique relationnellement chaque partie à partir du support interfacial hybride que supporte le programme numérique. Quant à l'artiste, il tend par son geste à constituer un milieu, « *un agencement de communication et de production, un événement collectif qui implique les destinataires, qui transforme les herméneutes en acteurs, qui met l'interprétation en boucle avec l'action collective* » (Lévy, 1995). Ainsi, la puissance de l'œuvre interactive, portée à son paroxysme par la plasticité du matériau numérique[72], relève de sa propension à faire émerger des processus qui s'inscrivent dans la réalité collective supportée par l'imbrication des dispositifs : du programme numérique à l'espace d'exposition il n'y a pas de rupture, tous deux baignent dans la même réalité, bien plus vaste : celle des interfaces numériques.

Au regard de la proposition analytique ici fournit, il faut pointer l'ambigüité qui s'instaure à l'évocation des pratiques communicationnelles. Car le problème est que l'on ne peut pertinemment déduire ces pratiques sans opérer la description des dispositifs au contact desquels elles se transforment, donc, sans décrire les œuvres. Nous touchons ici aux limites de cette analyse dont l'objectif était de consolider une approche conceptuelle des processus communicationnels contemporains qui agitent le musée.

[72] Matériau qu'il s'agirait d'envisager sous la figure d'un « *immatériau* », tel qu'a pu le problématiser le philosophe Jean François Lyotard, notamment lors de l'exposition « *Les Immatériaux* » qu'il conçu au centre Pompidou en 1985. Un « immatériau » car l'essence du numérique est langage, code. Or, dans les « techno-sciences » numériques, ce langage qui émane de la matière elle-même désigne « *un renversement du langage par rapport à son référent matériel* » (Déotte, 2013, p.11) qui met au jour une inversion des logiques par lesquels le sujet synthétise traditionnellement les données sensibles issues de son expérience d'être au monde. De ce fait, c'est l'ensemble de la réalité sensible qui se trouve transformée, ramenée au même niveau que la « *production sans reste de la réalité* » (Déotte, 2013, p.11) que rend possible le code binaire. En ce sens, la technologie numérique marque l'entrée dans la postmodernité ; elle opère une nouvelle métaphysique « *où il n'y a plus de différence entre l'intelligible et le sensible* » (Déotte, 2013, p.11). Ce détour philosophique est important pour situer le paradigme de l'interactivité que promeut le numérique dans l'art et au musée, et celui plus avant de l'immersion – à l'aune des dispositifs numériques – qui en découle.

Durant cette dernière sous-partie, nous avons fait le choix d'aborder les pratiques communicationnelles par le prisme de l'interactivité, car nous estimons qu'elle constitue une modalité relationnelle révélatrice de la contemporanéité. La communication des individus à l'ère des interfaces numériques et des télé-technologies est (télé)guidée par ces dispositifs, elle se déploie corrélativement à ces zones où l'expérience sensible est artificialisée, dans un devenir ubiquitaire et instantané qui règle de manière interactive nos modes d'êtres et l'état de notre présence dans et avec le monde. C'est pourquoi l'appropriation en termes communicationnels de la création contemporaine, nous semble idéologiquement se situer dans le devenir interactif à partir duquel s'orientent les sociétés humaines actuelles. Cette perspective analytique constitue surement un élargissement pour le concept d'interactivité qui, du coup, perd de sa spécificité au bénéfice d'une application dilatée quelque peu idéologique. Néanmoins, considérant que nos existences cheminent aujourd'hui massivement dans des espaces numériques, on peut estimer que l'interactivité, qui est une médiation spécifiquement issue des modalités relationnelles entre l'homme et les interfaces numériques, s'est diffusée jusqu'à imprégner l'ontologie contemporaine. Dès lors, c'est l'articulation du primat de l'expérience sensible avec l'expérience des images médiatiques et des médiations technologiques qui nous semble devoir être à creuser.

Plus généralement, pour apporter une conclusion aux développements de ce chapitre, nous rappellerons tout d'abord que les pratiques communicationnelles des visiteurs se situent irrémédiablement dans un rapport au corps mouvant, c'est-à-dire à la déambulation, à son rythme propre. Elles émergent à l'interface des dispositifs, qui peuvent être d'ordres techniques, spatiaux, symboliques aussi. La communication que pratiquent les visiteurs est irrémédiablement prise dans la circulation des corps, des rythmes corporels, des regards qu'appelle l'espace de l'exposition. Cette rythmique de la circulation est la condition *sine qua non* des pratiques communicationnelles des visiteurs. Elles ne surgissent que dans l'alternance de la déambulation, dans la ponctuation qui caractérise son tracé. Car la déambulation n'est jamais linéaire ou fluide, mais au contraire discontinue, saccadée, fourmillante d'événements infimes qui naissent au contact des œuvres et dans le rapport aux corps mis en présence. Finalement, le visiteur de musée constitue un axiome autour duquel se déploie le paradigme communicationnel. Que

l'on se réfère à l'espace muséal, ou à l'exposition en tant que construction culturelle, que l'on aborde l'écologie spectatorielle ou que l'on approche les pratiques communicationnelles qu'engendrent les médiations qu'insinue globalement le musée sur les œuvres exposées, il y a en permanence une mise en tension du fait communicationnel qui se met au jour. D'ordre macro ou micro, les changements d'échelles donnent à observer des formes communicationnelles imbriquées, co-dépendantes les unes des autres. Il y a en ce sens une globalité du fait communicationnel paradigmatique et qui s'exprime comme telle dès que l'on approche la figure anthropologique du visiteur.

Quant à savoir si l'écran en tant qu'objet archétypal de la circulation et de l'apparition de l'image, déjoue partiellement les fondements communicationnels de l'écologie spectatorielle, il semble qu'il y ait différentes réponses à apporter. D'une part les écrans, plus généralement les télé-technologies et le régime médiatique qui s'y rapporte, appareillent la réalité. Ce faisant, ils tendent à créer les conditions d'un partage qui passerait par un régime de représentation spécifique, notamment configuré par l'expérience sensible que fait apparaitre l'outil en tant que tel. D'autre part, en appareillant la réalité, en l'imbriquant dans un régime de représentation médiatique corroboré par un espace d'exposition fondamentalement diffus et non plus spécifique à l'espace d'exposition muséal, les écrans modulent nos pratiques communicationnelles au sens large, transforment à la fois nos désirs et les modes d'action par lesquels nous recourons à leur assouvissement. Ce qui pourrait nous faire dire qu'à l'ère de l'*écran global* (Lipovetsky et Serroy, 2007) et de son omniprésence systémique[73], la médiation écranique est le nouvel archétype de l'expérience communicationnelle contemporaine. Il n'existe ainsi aucune autre forme de médiation qui ne nous mette aussi efficacement et fonctionnellement en présence du monde, ou qui ne nous fasse à ce point ressentir le rythme mondain des existences et les modes scénographiques à travers lesquels s'organisent leur circulations planétaires.

Faisant à nouveau quelques généralités sur l'archétype écranique et l'ensemble des outils, technologies, régimes de parole et de visibilité qui s'y rapportent, il faudra observer que ces dispositifs nous insèrent dans une réalité

[73] L'« *écran en tout lieu et à tout moment* » (Lipovetsky, Serroy, 2007, p.10).

certes partagée par le plus grand nombre, mais qui n'a plus aucune familiarité avec l'expérience sensible, laquelle est pourtant profondément inscrite dans nos chairs, plus exactement située dans un rapport de coextensivité à l'évolution anthropologique. Nous voulons dire que c'est l'objectivation du phénomène, son intelligibilité et surtout sa mise en visibilité dans une société de l'exposition généralisée façonnée par les dispositifs technologiques de représentation, qui donnent corps à la dimension sensible que cadre le dispositif. Sous ces hospices, le sensible se tient larvé dans le dispositif : il fait place aux processus qui l'assemblent. On pourrait alors déduire que les dispositifs écraniques et l'espace médiatique qui s'y rapporte, entrainent l'évanescence d'une certaine réalité sensible de la communication, en ce sens que le sensible ne bénéficie plus dans ce cadre d'ouverture, de temporalité, ni d'aucune forme événementielle où se joue son surgissement, et que cette configuration est le propre de la contemporanéité des relations médiatisées. Mais tout ceci ne devrait pas laisser croire que l'écran est uniquement un instrument au service des médiations médiatiques et de la mise en visibilité du réel. Les arts contemporains de la vidéo, de l'installation, le cinéma et la photographie, n'ont de cesse de révéler, dans leurs domaines respectifs, combien l'écran peut être un milieu et non seulement un canal, qu'il peut participer de logiques tendant à opacifier le réel, à en inverser les aspérités visuelles dominantes, et non seulement à le découvrir coûte que coûte. Si le sensible peut devenir l'objet de la représentation médiatique, le médium écranique peut constituer un espace de liberté créative pour l'artiste vidéo ou le cinéaste par exemple.

Dénouement de la partie I

Pour conclure globalement cette première grande partie, nous réaffirmons que l'espace muséal est un espace communicationnel. Cela a pu s'envisager de manières très diverses et parfois contradictoires, en tentant d'éclairer différentes facettes de la communication muséale : depuis sa panacée nationale jusqu'aux anfractuosités sensibles que produit la muséalité ; de la scène spectatorielle aux terminaisons scénographiques de l'exposition ; par le prisme des rythmiques passagères des corps en mouvement produisant une communication anthropologique du sensible ; par le talent que déploient les artistes et les concepteurs d'exposition pour nous impliquer dans leurs organisations interactives et médiatiques. Cette proposition n'est surtout pas exhaustive. De surcroit, largement

spéculative. Néanmoins, elle permet d'approcher un environnement communicationnel complexe, multiforme mais aussi plastique. Bien sûr, saisir pleinement ces directions analytiques aurait demandé de plus amples approfondissements, mais également une mise en présence, esthétique par exemple, sensible à fortiori. Car dans ces pages, le musée a seulement été entrevu comme terrain et n'a pas été pratiqué. Aussi, jusqu'à présent, nous nous sommes efforcés de rendre compte du paradigme communicationnel dans l'espace muséal, se bornant à n'opérer aucune plongée empirique. Ce faisant, nous nous sommes heurtés à la problématique inhérente à toute démarche qui refuse de mobiliser la singularité des dispositifs et des œuvres pour enrichir son propos, à savoir : un métadiscours désincarné de l'expérience sensible. À défaut, notre approche s'est voulue désireuse de brosser un panorama des modalités de communication qu'agglomère le musée en tant qu'espace public à l'ère de la contemporanéité de la communication.

Il s'est donc agi de construire un socle analytique à partir duquel nous pourrons par la suite contextualiser l'installation, c'est-à-dire faire émerger l'environnement communicationnel qui la situe dans son rapport à l'exposition. On peut alors déjà entrevoir dans ces réflexions l'hypothèse d'un espace muséal généralisé. Pourquoi ? Parce que le musée est pourvoyeur de scénographies communicationnelles qui transforment l'espace communicationnel, comme peuvent le faire de manière bien plus radicale les installations artistiques. Cette formule, indique en fait qu'il y a tout intérêt à considérer l'espace public, qu'il soit urbain, médiatique, politique, commercial, comme une sphère d'exposition qui concentre des dynamiques communicationnelles agencées par rapport à des scénographies spatiales. Dans cette organisation du réel, l'installation serait le modèle pour interpréter le monde tel qu'il s'expose partout aujourd'hui.

II] Métamorphoses de l'installation dans l'espace muséal

Évoquée pour ses qualités d'occupation de l'espace, l'installation est une configuration esthétique qui, dans le contre jour de la scénographie, plasticienne notamment, à pu être décelée en tant que forme d'art hybride qui produit scénographiquement un espace sensible. « *Dispositif spécifique qui règle les relations du spectateur à l'œuvre* » (Duguet, 1994), l'installation présente évidemment des similarités avec le média expositionnel : c'est une combinaison de scénographies et d'interfaces – transmédiatiques – à partir desquelles le visiteur assemble une expérience sensible subjective. Ainsi, à la manière de l'exposition, l'installation artistique est traversée par les corps environnants, elle est parcourue, pratiquée, rythmée. Toutes deux procèdent d'un assemblage spatial qui découpe dans le réel un espace-temps où toutes les cosmétiques attenantes aux images et aux objets se trouvent mises au pas, comme administrées par ces constructions qui reformulent semblablement l'état des choses présentes dans la composition et simultanément, nos modes d'êtres spectatoriels.

Cependant, si ces familiarités et accointances sont parlantes, il faut rappeler que l'installation n'est pas l'exposition. Quand l'une dénote une totalité incarnée sous le motif unifiant de l'œuvre d'art, démontrant ce que comporte de souveraineté la démarche de création artistique, l'autre se maintient à l'état d'environnement institutionnel, un montage communicationnel à visée culturelle qui est organisé en interaction à la pratique spectatorielle. Dans le territoire administré de l'exposition, l'installation se présente alors symboliquement comme un contre-emplacement plus ou moins circonscrit et relativement autonome dans son organisation, à travers lequel l'artiste manifeste de fait, parfois de manière ambigüe, parfois radicalement, sa non-aliénation à l'organisation de l'espace qui découle de l'exposition. À ce stade, nous poursuivrons la thèse selon laquelle l'installation met en abyme l'exposition à la manière d'une hétérotopie. En ce sens, on peut estimer que l'installation nous renvoie à un état de transformation de l'espace, à une métamorphose spatiale désignant à la fois le geste artistique de création et la transformation de l'espace muséal qui en résulte.

Conséquemment, dans cette partie, nous souhaitons envisager les métamorphoses de l'espace qui résultent de l'installation, c'est-à-dire considérer que l'installation artistique correspond à l'émergence d'un nouvel espace par l'intermédiaire d'une scénographie. Il parait alors déterminant de réfléchir à la manière dont cette dernière agit sur les faces contraires de ses replis et de ses déploiements, c'est-à-dire assemble un espace autonome qui peut toujours s'envisager au regard de ses interrelations à l'espace environnant. De fait, il semble que la scénographie d'installation est toujours le résultat d'un *braconnage*. Sans doute cela est-il provocant de considérer cela comme tel, mais qu'il s'agisse de la réunion éléments matériels ou virtuels parfois très hétéroclites que l'artiste réunit dans son installation, ou des propriétés de l'espace à encadrer l'œuvre, la scénographie fait toujours intermédiaire en glissant d'un rapport à l'autre, entre encadré et encadrant. Or cette propriété est toujours plus ou moins stimulée. D'abord parce que parfois certaines installations artistiques enferment l'espace, en un certain sens se recroquevillent sur un lieu fictionnel, et nous donnent à expérimenter un intérieur, une certaine intériorité aussi. Mais des fois, cela peut être l'inverse et l'on peut se trouver « à cheval » sur les espaces, au cours d'expérimentations spatiales où s'enchevêtrent les rapports d'encadrements. Un tel braconnage doit donc être envisagé au regard du fait que l'espace de l'installation et l'espace d'exposition s'autoalimentent en permanence et qu'ils n'existent pas l'un sans l'autre : ces espaces s'entrelacent dans la pratique du visiteur. Comme la fiction est la réalité, l'installation et l'espace d'exposition sont dans un rapport de contigüité.

À partir de ces familiarités, que dire de l'hybridation des dispositifs qui se joue dans la sphère muséale ? En effet, de nos jours l'exposition muséale aligne de plus en plus sa pratique avec la forme du geste et du projet installatif. Le constat que nous faisons est le suivant : les commissaires d'art contemporain sont aujourd'hui nombreux à ne raisonner qu'en termes d'installation, tandis que les artistes sont de plus en plus fréquemment amenés à prendre en charge la conception scénographique de l'exposition. Un musée tel que le Palais de Tokyo à Paris témoigne assez largement de ce mouvement par lequel l'exposition et l'œuvre, commissaires-scénographes et artistes, ont des pratiques confondantes. Ces positionnements institutionnels très actuels confèrent très certainement une expressivité plus assumée à la dimension scénographique de la représentation car celle-ci devient le moyen d'opérer la prolongation de l'œuvre vers l'exposition et inversement. Partant, de nombreuses installations étudiées dans cette ambigüité

mettent en exergue un recours récurent à des scénographies qui totalisent l'espace, emportant alors les spatialités muséales aux confins du domaine de l'œuvre. De cette façon, l'espace de l'œuvre et de l'exposition jouissent mutuellement de leurs attributs, voire s'exposent mutuellement.

Or ce constat fait au regard de l'état des pratiques institutionnelles d'avant-gardes, laisse bien entendu envisager comment l'espace public – devenu en un sens un espace muséal – et non plus seulement le musée, peut encadrer l'installation et puis quelles interrelations scénographiques peuvent en émerger. Nous tenterons par la suite d'avancer autour de ces interrelations pour montrer comment ces métamorphoses transforment notre perception, modifient le rapport que nous entretenons à l'espace. En ce sens, la thèse est que l'installation provoque des métamorphoses alentours, comme elle indique être elle-même hétérotopique au sens d'un espace conduisant à la mise en abyme de la réalité ; un processus qui semble résulter de la tension entre l'utopie et le monde réel, entre l'institution et l'artiste, entre l'œuvre et le lieu. Ce faisant, l'espace de la métamorphose *installative*[74] se rapporte à un espace dépassant les cadres de la réalité. Dans l'exposition muséale ou ailleurs, l'installation parait manifester un « dissensus » matériel qui opère simultanément sur un plan spatial et fictionnel : « *le dissensus, c'est le fait de créer un monde sensible différent dans le monde sensible existant* » (Rancière, 2018, p.24).

Pour analyser ces recompositions, qui correspondent à une *bifurcation scénographique de la réalité*, nous choisissons dans le second temps de cette partie de nous intéresser au paradigme de l'immersion. Pourquoi ce choix ? D'une part parce que c'est une modalité de vécu excessivement actuelle, quasiment idéologique, motivée par un appareillage aux technologies numériques grandissant qui affecte tous les secteurs de la vie humaine. D'autre part parce que le processus d'immersion sous-tend une expérience au cours de laquelle émerge des sensations

[74] Le forme « installative », terminée par le suffixe adjectival « if », « ive » au féminin, est préférée à celle de forme « installatoire ». Quand la première formulation nous semble souligner la relation de l'œuvre avec le geste par la faculté du suffixe à déclencher, engendrer, favoriser soit l'action représentée par le verbe soit l'action désignée par le nom, le second nous ne semble pas marquer ou alors trop peu cette relation pourtant centrale au regard de la définition de l'installation artistique. L'adjectif installatif est très utilisé dans les écrits de sciences humaines canadiens, ou même suisses, alors qu'il est très rare coté français. Dans tous les cas, l'enjeu à travers les mots, est de caractériser cette forme d'art, d'en approcher la singularité.

qui deviennent momentanément les fondements de notre présence dans ce territoire sensible. Quand bien même l'immersion ne règle pas une fois pour toutes les modalités d'expérimentation de l'art usant de l'espace pour parvenir à une création esthétique, elle permet néanmoins d'analyser les métamorphoses de l'installation au regard de la transformation des régimes de perception qui en découlent. Finalement, en choisissant le parcours de l'installation artistique, nous allons rabattre l'analyse en direction de l'œuvre comme terrain anthropologique et sensible dans lequel il s'agit avant tout pour le chercheur d'expérimenter. Ce qui nous semble revenir à adopter le point de vue du visiteur, dans Le prolongement de la première partie.

Chapitre 4 - Autonomie – anatomie de l'installation artistique

L'installation artistique est une forme étrange. Elle est de toute sorte, de toute familiarité. Etrangère à sa définition pourrait-on même dire. Car il s'avère à première vue qu'aucune définition ne recouvre suffisamment l'ensemble des facettes par lesquelles on peut l'approcher. L'installation n'a que des contours, elle peut toucher à toutes les formes esthétiques. Si l'on s'évertue à décrire sa forme, on aura tendance à indiquer l'inclinaison des installations artistiques à provoquer une expérience de l'art profondément actuelle sans que l'on sache trop bien pourquoi. Dans une sorte d'articulation incertaine entre l'architecture et le théâtre, celle-ci apparait originellement « *comme une sorte de tableau qui se prolongerait au-delà de lui-même, ou comme une sculpture devenant environnement, rejoignant la dimension de l'habitable* » (De Mèredieu, 2011, p.599). De fait, l'installation renouvelle la pratique artistique autant qu'elle redéfinit l'expérience de l'art. De nos jours, elle colonise littéralement les espaces d'exposition d'art contemporain. Au surplus, le musée s'est emparé de son prisme pour renouveler la muséalité attenante à ses spatialités. Elle figure en ce sens un design à partir duquel l'exposition contemporaine acquiert de nouvelles aspérités, et sur lequel ses concepteurs s'appuient pour organiser et transformer l'expérience du visiteur.

Faisant œuvre de l'espace, l'installation prend place, elle occupe l'espace. Comme le dit Boris Groys : « *l'installation artistique ne circule pas* » (Groys, 2015, p.61), c'est-à-dire qu'elle exprime une configuration qui valorise l'espace concret comme matériau à partir duquel peut avoir lieu l'œuvre. Il ne faut pas entendre là que les installations artistiques sont des œuvres qui n'entrent pas dans le marché de l'art, qui ne circulent pas au sein des réseaux capitalistes et institutionnels de l'art et de son exposition. Tant que l'œuvre n'est pas vouée à la permanence d'un seul espace, elle peut potentiellement circuler, se voir montée et démontée au fil d'expositions qui à chaque fois, questionnent sensiblement le montage de l'œuvre en vue de l'exposition : c'est-à-dire sa scénographie dans et de l'espace. Dire que l'installation artistique ne circule pas signifie, à l'inverse des mouvements et des flux matériels et virtuels qui parcourent le monde globalisé, qu'elle propose d'approcher le monde depuis sa composition localisée, c'est-à-dire depuis un espace fixe et concret qui peut autant renvoyer à l'espace de l'artiste qu'à celui qui en règle la visibilité –

généralement le musée. L'installation artistique sous-tend un processus d'installation, soit une mise en place, une disposition de choses en vue d'un usage. Elle est de l'ordre d'un manifeste spatio-temporel qui est en coïncidence avec la trame ou le contexte spatial et esthétique mais aussi social et politique qui pourvoit à son établissement.

L'installation artistique est une forme d'art relativement récente si l'on considère la fixation de la notion au sein des pratiques artistiques. Mais, sa datation plus générale au filtre de l'histoire de l'art est particulièrement malaisée dans la mesure où sa forme – sommairement : une configuration esthétique reposant sur le matériau spatial – peut être détectée aux prémisses d'un art encore seulement vécu par sa fonction cultuelle (De Mèredieu, 2011). Le cadre de cette recherche ne nous permet pas d'en approfondir les origines. Pour servir notre propos, il faudra néanmoins reconnaitre que la notion d'installation artistique a été mise en tension tout au long du siècle dernier à partir de démarches artistiques modernistes qui ont pu questionner de diverses manières l'hétérogénéité qui compose l'œuvre d'art, sa vocation, son exposition aussi. L'installation artistique est survenue en tant que forme d'art à partir de démarches artistiques, de visées subjectives, de projets d'expositions communs, qui du fait de leur entêtement à démultiplier le champ de l'art et à rendre caduque la normalisation des courants et des travaux que génère la sphère artistique dans son ensemble, ont participé à déterminer ce format artistique relativement inconsistant.

L'installation artistique brouille les lignes de démarcation qui furent si significatives au cours des siècles derniers dans le champ de l'art. Cette brouille intervient si l'on considère que le médium artistique ne constitue plus une entrée pertinente pour caractériser les métamorphoses auxquelles donne lieu l'installation. D'ailleurs chacun pourra témoigner de toutes sortes d'installations artistiques. Molaire ou moléculaire[75], de toutes les formes et de toutes les tailles, prenant place dans des contextes et de temporalités variées, mobilisant une pluralité de pratiques

[75] Niveau servant ici à qualifier la pratique artistique, et pouvant faire référence à l'inclinaison de l'artiste à invertir scénographiquement dans son travail – thèmes, images, agencement matériels et virtuels – ce que les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment « *la direction molaire qui va vers les grands nombres et les phénomènes de foule, et la direction moléculaire qui s'enfonce au contraire dans les singularités* » (Deleuze et Guattari, 1973, p.336).

et de matériaux : de la plus manifeste expression de la sculpture contemporaine, à l'œuvre qui nous environne lorsque nous la traversons.

Itzhak Goldberg résume justement cet état de fait, en estimant que « *la lecture possible des installations est de moins en moins dans l'ordre esthétique et de plus en plus dans l'ordre sémantique* » (Goldberg, 2014, p.226). De la même manière, d'autres auteurs précisent que « *l'installation est désormais une forme d'art qui ne peut se définir en termes d'un quelconque médium mais en termes du message qu'elle transmet, quel que soit le moyen utilisé.* » (De Oliveira, Oxley et Petry, 2003, p.14). Ces constations nous amènent à considérer que l'installation est une forme d'art qui s'adresse directement à son visiteur en produisant des modalités d'expérimentation esthétiques, qui produisent des processus d'élaboration du sens donné à ces expériences par les subjectivités des visiteurs. Toutefois, il faut bien nuancer l'idée même que l'œuvre d'art, qu'il s'agisse d'installation ou d'autres formes, puisse communiquer un message, donc de l'information (Deleuze 1987). En effet, comme médium, l'œuvre d'art détient un pouvoir poïétique, ce qui fait d'elle autre chose qu'un vecteur de communication. Elle n'est donc pas un canal ou un relais et encore moins un média[76] (questions développées chapitre 7). Par contre, il s'agit d'envisager l'espace de l'installation comme le lieu d'une médiation réglée par des dispositifs qui transforment nos habitudes perceptives, relationnelles, voire communicationnelles, c'est-à-dire qui affectent nos modes de présence et les déréglant. Cela parait même constituer un symptôme inhérent à cette forme d'art apparemment difficile à cerner. En effet, transmédiatique et multiforme, l'installation déverrouille nos perceptions scolaires et nos mentalisations normalisées à partir d'une architecture mutante et hétérogène qui procède transversalement au mélange des catégories et des références qui innervent l'histoire de l'art. À cet égard, il s'agit bien d'évoquer les métamorphoses de l'espace au regard du sens que peuvent prendre ces transformations pour nous-mêmes.

La carence définitionnelle dont souffre l'installation artistique ne constitue pas un défaut de significativité, elle exprime au contraire combien la forme de

[76] Mais l'œuvre d'art, au regard du processus expositionnel, peut se situer dans un devenir médiatique. C'est d'une certaine manière le cas lorsqu'elle devient le signe extérieur, l'effigie où le support iconique de diffusion et de promotion d'une exposition. À ce niveau, l'œuvre d'art témoignage de l'agencement expositionnel auquel elle appartient lorsqu'elle est montrée, d'où l'idée d'une forme d'exhibition qui serait spécifiquement médiatique.

l'installation est plastique, c'est-à-dire apte à supporter toutes sortes de formulations : « *elle est donc un haut lieu hybride, mêlant les genres, les arts* » (De Mèredieu, 2011, p.602). Elle est à cet égard, un dérivé du contemporain et de la multiplicité qui le caractérise. Car « *l'installation en appelle directement au caractère composite, hétérogène de l'expérience contemporaine*» (Jonathan Crary, in De Oliveira et al, 2003, p.8). Sa forme s'accorde plastiquement à l'état de perpétuelle mutation du temps et de l'espace qu'organise le monde globalisé et tendu vers les flux. En situant son champ d'action sur une portion de l'espace, l'artiste qui œuvre à l'installation traverse l'instantané des flux qui parcourent les existences et les subjectivités contemporaines, pour faire naitre un contexte spatio-temporel via lequel le monde est mis en abyme. Ce contexte éminemment poreux, transcontextuel pourrait-on dire, troue la réalité pour nous faire pénétrer le monde par l'envers, c'est-à-dire depuis le domaine d'une subjectivité artistique qui œuvre à la mise en question des possibilités d'expériences dominantes que véhicule et reproduit la société contemporaine dans ses rouages les plus infimes comme les plus extravagants[77]. Ce contre-champ spatialement établit, devient un terrain d'exercice apte à supporter des formes d'expérimentation sensorielles, perceptives, fictionnelles, esthétiques, sociales... C'est pourquoi le terrain de l'installation manifestera de fait, des formes de remises en cause partielles de la réalité dans ses aspects les plus normalisés, particulièrement s'agissant du regard, lequel constitue tout à la fois le moyen d'appréhender le réel mais aussi de s'en affranchir.

Certains concepts opérant dans le champ de l'esthétique peuvent d'ores et déjà nous aider à imaginer à quels genres de reformulations sensibles donne lieu l'installation. Ainsi le concept de *sculpture immersive*[78] développé par le critique d'art et commissaire d'exposition Jonathan Chauveau, nous semble très intéressant à cet effet, car il rend compte avec pertinence de la performativité de l'expérience

---

[77] De manière générale, l'inclinaison de l'art à éclairer et fournir une alternative au réel avait déjà été observé par le philosophe Henri Bergson lorsque celui-ci se demandait : « *à quoi vise l'art sinon à nous montrer dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ?* » (Bergson, 2011, p.166).

[78] « *Cette notion de sculpture immersive – soit une sculpture ayant la faculté de nous « immerger » en elle – s'oppose à celle de « sculpture ostensible » qui désigne la sculpture classique au sens où il s'agit toujours de créations se désignant d'elles même à notre attention comme objet d'art autonome* » (Chauveau, 2011, p.16). Aussi, l'installation est une sculpture immersive ; « *celle-ci à plus à voir avec la pratique de la sculpture dans le sens d'un dépassement d'elle-même qu'avec tout ce qu'on désigne aujourd'hui par le thème d'installation* » (Ibid, p.16).

artistique de l'installation. Le concept plus ancien de *théâtralité de l'œuvre*, forgé par le curateur américain Robert Storr, est également intéressant, dans la mesure où il vise à souligner la dissolution des modes de cadrages esthétique qu'induisent certaines installations. Cela revient à préciser comment l'espace d'exposition se redéfinit dans l'œuvre voire se trouve, à l'issue d'un retournement, exposer indirectement la manière dont elle le prend en charge. De telles installations, qu'il nomme des « *environnements d'immersion totale* » (Storr, 1999), suggèrent la redéfinition de la pratique spectatorielle, synonyme de la disparition du spectateur tel que nous le connaissons traditionnellement, au profit de sujets-acteurs visiteurs. Il y aura alors à préciser comment certaines installations procèdent à « *une fusion entre les sphères du faire et du regarder* » (De Oliveira, Oxley et Petry, 2003, p.18), fusion qui induit nécessairement des transformations sensibles qui affectent la communication.

Dans un premier temps, nous allons aborder l'installation par le prisme de l'exposition muséale. Il s'agira de rendre compte de la façon dont l'installation génère ses propres spatialités et interroge subséquemment la pratique spectatorielle. Ce sera l'occasion d'entrevoir le caractère hétérotopique de l'installation dans l'exposition. Nous aborderons à cette fin une installation crée par le plasticien néerlandais Marc Manders.

Dans un second temps, nous traiterons de l'installation comme geste révolutionnant les spatialités muséales. On essayera de comprendre comment l'univers fictionnel que trame l'installation peut simultanément défaire la représentation muséale tout en s'en accommodant. Nous traiterons d'une installation-exposition conçue par l'artiste helvète Thomas Hirschhorn.

Dans un troisième temps, nous poursuivrons l'analyse de l'installation comme fabrique d'espace mettant en œuvre un dissensus. Nous tenterons d'aborder le renversement du réel qui émane de l'installation. Nous quitterons le cadrage offert par le musée pour découvrir l'installation dans l'espace urbain. Dans ce but, nous traiterons d'une installation permanente conçue par le couple d'artiste russes Ilya et Emilia Kabakov.

4.1 L'installation dans l'exposition : hétérotopie

Afin d'aborder l'installation artistique dans ses aspects les plus conflictuels à l'espace, il s'agit tout d'abord de mettre en exergue la tension que la forme installative promulgue envers l'espace qui l'environne. L'espace public de l'exposition est le terrain le plus typique par lequel appréhender cette tension.

L'installation est un espace de souveraineté artistique

Comme cela a été dit en introduction, l'installation artistique occupe l'espace. Cela signifie que l'installation pose d'emblée la question de sa présence dans la mesure où son occupation est synonyme de transformation de l'espace. L'œuvre installée a donc une pratique de l'espace qui lui est propre, elle témoigne d'un geste artistique de l'ordre d'un aménagement de l'espace. D'ailleurs, « *le terme d'« installation » est aujourd'hui devenu un terme fourre-tout bien pratique, mais qui, à force d'être galvaudé et utilisé à tout va, ne veut plus dire grand-chose de plus que « espace aménagé par un artiste »* » (Chauveau, 2011, p.16). Pour œuvrer à la clarification, il faut rappeler que le support matériel de l'installation est l'espace concret. L'installation est de l'ordre d'une configuration, d'un assemblage, d'une composition qui s'exerce à la surface de l'espace, voire dans sa profondeur. C'est-à-dire que toutes les composantes matérielles et virtuelles qui entrent dans la composition de l'installation artistique, n'acquièrent de résonnance les uns pour les autres qu'à l'aune du support spatial qui configure leur entente au sein de l'unité à laquelle prétend l'œuvre dans son ensemble. De fait, l'installation est « *par excellence matérialisée, puisque spatiale – son être dans l'espace définit en règle générale son être matériel.* » (Groys, 2015, p.61). Il y a donc au fondement de l'installation une pratique scénographique. Si l'installation correspond à un espace aménagé par l'artiste, il faut également relever que l'espace aménage l'installation, dans le sens où celui-ci préexiste nécessairement à son occupation. Tel que nous l'avons envisagé précédemment (chapitre 2), les mythologies, les sphères d'intérêt ou les idées qui concourent à assembler l'espace dans ses dimensions architecturales et esthétiques, sont parties prenantes des spatialités qui entrent dans le jeu de l'œuvre. C'est pourquoi, lorsque l'on touche à l'installation, toute une

géographie artificielle se met en place, avec ses lieux, ses habitants et ses territoires, ses pratiques également. Par le prisme de l'espace, l'installation s'organise suivant des motifs de déplacement, de déterritorialisation et de reterritorialisation, qui correspondent à des formes pratiquées d'établissement dans l'espace de subjectivités, qui génèrent des situations, des lieux et milieux, des localités pétries dans la confluence et le télescopage d'horizons multiples et hétérogènes.

Dire que l'installation artistique est un espace aménagé par l'artiste, détermine, dans un cadre muséal, une bascule décisive quant aux modalités qui concourent à produire l'exposition. En effet, l'espace de l'exposition, est, comme nous l'avons précédemment évoqué (chapitre 1.2), un espace public en attente d'émersion. C'est-à-dire que l'exposition engage l'espace vers un dévoilement, dans la mesure où elle le rend accessible à l'intelligibilité par le prisme de ses interrelations à l'art. Cet espace artificialisé et modulaire n'existe pas sans les concepteurs de l'exposition que sont le commissaire ou le scénographe par exemple. Ces derniers déterminent une médiation à l'art globale qui s'échelonne de manière pluridimensionnelle : du choix des œuvres et de la scénographie, aux discours qui les enveloppent et qui légitiment leurs présences. Ces acteurs garantissent au nom de l'institution, la mise en visibilité d'une sélection d'œuvres qui accèdent à l'espace public de la déambulation muséale. C'est là un processus où se joue une forme de consécration sociale et démocratique de l'œuvre d'art, car celle-ci pourra, ainsi placée dans l'espace hétérotopique du musée, participer à la production d'un visible mis en commun par l'appareil muséal. Or, dans ce processus, l'artiste délègue une partie de l'autonomie qui caractérise sa pratique à l'institution, qui garantit la mise en visibilité de l'œuvre d'art. Aussi, bien que l'artiste « *ajoute toujours de nouvelles variétés au monde* » (Deleuze et Guattari, 2005, p.176) et contribue ce faisant à le transformer, il ne représente pas la société. Il n'a donc aucune légitimité à intervenir dans le processus de mise en public de l'œuvre. Conformément au régime de la création artistique, l'artiste sert sa vision subjective – qui peut être politique ou polémique –, mais il n'est pas dépositaire comme l'institution muséal d'un pouvoir qui représente la société dans les termes d'une visibilité publique. C'est pourquoi, au musée, l'espace de l'exposition est le domaine réservé de l'institution qu'incarne exemplairement la figure du commissaire. Cela n'empêche pas de comprendre l'exposition dans ses formulations les plus contemporaines comme un intense travail de collaboration entre l'artiste et les concepteurs d'exposition. La scénographie d'exposition est le terrain qui concentre les enjeux de cette coopération étant donné

les médiations hétérogènes auxquelles elle donne forme. La visée ultime d'un tel rapprochement est de rendre sensible l'articulation de l'exposition et de l'œuvre en opérant leurs prolongements réciproques de façon à ne former qu'un tout cohérent. Les scénographies plasticiennes témoignent de telles avancées, aboutissant dans certains cas à l'indistinction généralisée de l'œuvre et de la scénographie, les deux parties s'empoignant alors l'une et l'autre sans que l'on ne parvienne d'emblée à distinguer ce qui est du fait des concepteurs ou de l'artiste.

Ponctuellement, il semble que depuis la micro localité qu'elle assemble, l'installation artistique situe un contre-emplacement où s'abolit l'hégémonie des concepteurs de l'exposition. D'après Boris Groys, l'installation artistique se présente comme « *le moyen d'étendre les droits souverains de l'artiste ; de l'étendre de l'objet d'art spécifique à l'espace d'exposition lui-même.* » (Groys, 2015, p.62) dans la mesure où ce dernier dispose de l'espace comme bon lui semble, comme une manière de s'arroger des prérogatives qu'infèrent les concepteurs de l'exposition. Ainsi, le dissensus que crée l'installation dans l'espace régenté de l'exposition met en tension la sphère de l'exposition à partir d'un découpage spatial inédit. L'installation est une ingérence, un acte, un geste[79]. C'est donc d'après une négociation voire une collaboration, entre les concepteurs de l'exposition et l'artiste, qui porte principalement sur le domaine qu'il s'octroi dans l'espace public, que l'on peut caractériser les relations qui lient l'installation à son exposition. Notons par ailleurs que depuis les années 1960, l'exposition de l'art contemporain se complexifie au même rythme que les transformations que lui fait subir l'installation lorsqu'elle est exposée. Sans en détailler la généalogie, nous assimilons ce mouvement à une forme d'hybridation des pratiques qui rend inopérante la distinction entre la scène de l'œuvre et la scène de l'exposition, au point d'abolir ces seuils traditionnellement conditionnels de l'expérience esthétique comprise dans un cadre muséal. C'est-à-dire que l'espace de l'exposition n'est plus un simple support ou une enveloppe, mais est devenu, au terme d'une mutation propre à la postmodernité, un matériau qu'il est légitime que l'artiste travaille. Comme nous avons pu l'évoquer, des espaces muséaux tels que le Palais de Tokyo à Paris, ou la Tate Modern à Londres, dans

[79] « *La pratique de l'installation comme médium correspond à son origine à une remise en cause de l'exposition telle qu'elle était organisée et pensée par l'institution muséale ou les galeries* » (Weber, 2003, p.37).

lesquels sont régulièrement exposées des installations artistiques qui totalisent l'espace, mettent en exergue la contigüité et l'hybridation des pratiques artistiques et expositionnelles contemporaine. À partir de ce constat, on pourrait aller jusqu'à traiter de l'analogie entre installation et exposition en considérant l'exposition d'art contemporain comme une forme institutionnalisée d'installation[80].

« Silent studio » : la mise en abyme de l'exposition

Afin d'engager ces réflexions sur le terrain de l'installation, nous allons investir le travail de l'artiste plasticien néerlandais Mark Manders à partir de l'exposition monographique titrée *Curculio Bassos,* qui lui fut consacrée en 2014 par le Centre Galicien d'Art Contemporain (CGAC) situé à Saint-Jacques-de-Compostelle en Espagne. Précisons d'emblée que ce premier contact avec le terrain de l'art dans l'analyse se fait l'écho d'un vécu particulier qui renvoie à l'expérience du visiteur-chercheur sur le terrain sensible de l'exposition. Cette expérience est donc avant tout le fruit d'une rencontre opportune entre une œuvre et une sensibilité au cours de la déambulation. N'oublions pas que le hasard de la découverte est une variable essentielle de l'expérience muséale.

Pour mettre en perspective l'exposition, notons qu'en 2014 Mark Manders est déjà un plasticien reconnu. Il a l'année précédente représenté la Hollande à la biennale de Venise. Cette notoriété lui vaut en 2014 sa première exposition individuelle en Espagne au sein d'une institution muséale. En guise de préliminaires, signalons que Mark Manders est un artiste à l'univers plastique ambigüe, opaque, voire abrupt et déconcertant sous certains aspects. Dire d'un artiste que son travail est complexe peut ressembler à un truisme. Pour autant, ce commentaire colle

[80] Remarque qui vaut au moins depuis les travaux du commissaire d'exposition indépendant suisse Harald Szeemann, lequel organisa en 1969, à la Kunsthalle de Berne, la fameuse exposition « *Quand les attitudes deviennent formes* ». Ce commissariat fondateur illustre tangiblement ce moment où l'exposition d'art contemporain s'est tournée vers l'installation pour reprogrammer sa pratique en direction d'une incorporation du geste artistique comme élément participant d'une fabrique scénographique. De même, l'art conceptuel que consacrait cette exposition institutionnelle, a démontré de multiples manières que l'espace pouvait être un matériau conjonctif, c'est-à-dire apte à réunir commissaire et artiste autour de la méta-construction que peut incarner l'exposition. Depuis cette période, la tendance est aux artistes-commissaires et aux cartes blanches données temporairement à l'artiste par l'institution. De nos jours s'exprime une contigüité toujours plus nourrie entre artistes et fabricants d'exposition.

parfaitement au travail de Manders. Ici, le titre même de l'exposition est indéchiffrable : *Curculio Bassos* ? Chez Manders, le sens n'est pas à chercher du coté de la signification[81] mais du coté de la transformation, au terme d'un processus qui fait survenir des contingences et qui s'éloignent pour autant du modèle rationnel. L'artiste est sculpteur, cela se ressent dans le dégagement avec lequel il modèle le langage, comme la glaise qu'il utilise dans ses sculptures[82]. Plus précisément son champ de réflexion artistique prend essor depuis le domaine de l'objet, c'est-à-dire qu'il s'attache à investir dans sa réflexion les dynamiques par lesquelles les objets nous affectent. Comme il le déclare lui-même en interview : « *les objets relâchent des ombres, ce qui n'arrive pas avec les mots* » (Chan, 2010), ce pourquoi le langage comme moyen de produire son œuvre semble chez lui si inadapté. Ainsi, son travail demande au visiteur d'accueillir l'énigmatique, et d'intégrer l'alogique comme une modalité essentielle de la réalité mutante qu'il construit. C'est par l'intermédiaire de la contingence poétique qu'il construit son univers plastique, lequel fait la part belle aux motifs anthropomorphiques, aux visages, aux animaux et aux machines. Cet univers de figures coexistantes est souvent déconstruit par un imaginaire aux consonances parfois morbides parfois poétiques, dans lequel s'intègre de manière incertaine une tension entre naissance et mort.

[81] Le « *curculio* », ou plus communément appelé le charançon, est un insecte commun, très souvent rangé dans la catégorie des ravageurs. « *bassos* » n'a, à notre connaissance, aucune signification, à moins qu'il y ait quelque chose à chercher du coté de la racine latine, « *basses* » renvoyant chez les romains au peuples de Belgique. Cette investigation du sens supposé du titre de l'exposition a ici tout d'une farce. Ce témoignage d'irrationalité démontre que l'artiste produit une œuvre subjective qui n'obéit ici à aucun ordre ou lois logiques.

[82] Cette idée est reprise au document d'aide à la visite de l'exposition écrite par le commissaire Javier Hontoria, on peut y lire : « *Pour Mark Manders, le langage est comme une roue de potier, sur laquelle il travail l'argile. Les mots et les expressions peuvent êtres modelés, transformés, donner naissance à de l'inattendu, presque toujours à des formes originales* » (Traduction).



Vue Installation 2. Marc Manders, *Silent Studio (1992-2014)*, (04/07 – 12/10/2014). Vue entrée de l'installation. Exposition : Curculio Bassos, CGAC, Saint-Jacques-de-Compostelle. © Mark Manders / Courtesy Galerie Zeno X, Anvers & Tanya Bonakdar Gallery, New York. Photo : Michaël Dion.

Pour enrichir cette première approche théorique et pour en saisir pleinement les aspérités, revenons concrètement à l'exposition du CGAC. Passé l'accueil du musée, l'exposition débute pour le visiteur par une sorte de mise en confinement de l'espace. L'installation *Silent studio* (1992-2014), présentée dans le hall d'entrée du musée, fait office de sas. Un corridor de plastique dont on ne voit pas la fin et qui a tout d'un espace de chantier, s'offre à la déambulation du visiteur. Autour, une partie de la salle d'exposition ne semble pas avoir été prise en compte par l'aménagement de l'artiste ; il en ressort l'impression forcée que ce qu'il y a voir se situe dans cet espace sommairement délimité par de fines bâches plastiques opaques et tendues entre des piquets de bois maintenus par quelques serre-joints à leurs bases. La lumière de cette après-midi d'été qui émane de percées du mur opposé à l'installation, est légèrement atténuée par les parois plastiques, ce qui confère à l'espace interne à l'installation une teinte lumineuse particulièrement terne. Les coloris aux tonalités terreuses et ocre que concentre l'installation surajoute à cette première vision de la composition un manque d'éclat, une ambiance monotone singulière. Enfin, précisions qu'il n'y a à cet instant aucun autre visiteur présent. Cela a pour effet de produire une appréhension d'autant plus singulière qu'elle n'est

nuancée par aucune autre forme de déambulation, dans le silence. La découverte est totale.

Dans cette ambiance, les premiers pas face à cet espace interlope prêtent à confusion. La dimension éphémère du lieu, appuyée par une esthétique de chantier qui s'exprime du sol – du carton recouvert d'une couche de plastique – aux parois bâchées, laisse à penser que l'œuvre est inachevée, comme maintenue dans un état transitoire, érigée pour une certaine durée, pour un certain usage, à l'image d'un lieu de fouille archéologique ou d'une opération de décontamination. Il se dégage de l'ensemble une impression étrange, un mélange d'interrogation quant à cette construction à l'esthétique éphémère, précaire au vu des matériaux qui constituent l'enceinte de l'œuvre. Ces mêmes matériaux n'ont aucune forme de noblesse, ils sont communs, jetables. Cette absence de pérennité matérielle que l'on retrouve à la fois à travers l'architecture de l'installation et à la fois dans les matériaux qui sont mobilisés, détonne quelque peu avec l'imaginaire d'une esthétique muséale familièrement raffinée.

À l'intérieur de l'installation, le désordre qui règne apparemment évoque une composition surréaliste. L'espace n'est cependant pas surchargé, il est favorable à la déambulation, aménagé pour être traversé. On y trouve éparsement des outils, tels que des truelles, des sceaux, des gants, des serres joints, un sèche cheveu, une échelle, des matériaux également, comme de petits panneaux de bois, des amas de glaise, du carton, de la ferraille... Sur les parois de plastiques, diverses photos mêlant corps et architecture ainsi que des dessins où sont représentés des corps-marionnettes, sont accrochés. Quelques fauteuils et chaises contribuent à assurer à l'ensemble l'impression d'un lieu de vie où se trame quelque chose à d'autres moments. Il y a des vêtements de travail sommairement posés sur le dossier de l'une des chaises, comme jetés avant notre passage. Ici on aperçoit un très vieux tourne-disque débranché, là les feuilles d'un journal d'aspect ancien mais dont les titres n'ont aucun sens... Dans cet environnement, la perception fourmille et subi des détours, des interférences qui sont produites par ces objets familiers, et pour autant ici, énigmatiques, désordonnés.



Vue Installation 3. Marc Manders, *Silent Studio (1992-2014),* (2014). Vue intérieure, détail. Exposition : Curculio Bassos, CGAC, Saint-Jacques-de-Compostelle. © Mark Manders / Courtesy Galerie Zeno X, Anvers & Tanya Bonakdar Gallery, New York. Photo : Javier Hontoria.

On retrouve, dans la seconde moitié de l'installation, deux sculptures anthropomorphiques dans des états d'avancement incertains. L'une d'entre elles est couchée sur un support horizontal roulant. Dans une situation proche de la momification, entre vie et trépas, elle est recouverte d'un linceul de plastique transparent. C'est un corps de glaise de petites dimensions gisant sans attributs, sans visage, duquel se dégage une ambigüité presque mystique. Une autre sculpture d'argile, également emplastiquée, est présente toute proche de la momie. Elle est posée verticalement, à même le sol. C'est un tronc gracieux et féminin. Il s'en dégage une esthétique pré-antique qui n'est pas sans évoquer les Korès de la sculpture grecque archaïque. Face à ces statues, deux piédestaux inoccupés et conforment aux dimensions respectives de ces deux œuvres, se signalent à elles comme le support qu'elles n'occupent pas.

Ici, la manière dont est traitée la sculpture rappelle que son caractère *ostensible* (Chauveau, 2011) n'est véhiculé qu'à partir du moment où l'œuvre est placée dans un dispositif, traditionnellement le piédestal, qui produit sa mise en visibilité esthétique. De fait, les sculptures ne sont pas exposées, elles sont traitées depuis le processus de leur création, comme des pièces inachevées. Le plastique

qui enveloppe les sculptures concentre ce sentiment, il manifeste l'état transitoire dans lequel elles sont maintenues, dans l'incapacité de sécher pour aboutir à leur figement définitif.

Il semble évident qu'ici tout se passe comme si nous étions conviés à visiter en l'absence du maitre des lieux. L'apparente fraicheur des sculptures emplastiquées nous rappelle au travail en cours qui doit se tenir ici. Ainsi, l'assemblage d'objets et de micro récits imaginaires auxquels donne forme l'installation tend à produire une trame temporelle virtuelle qui entre dans la perception de l'espace. L'expérience physique de la déambulation est ainsi menée corrélativement à une expérimentation de l'intelligibilité à laquelle le visiteur se soumet, car l'expérience sensible n'est jamais totalement disjointe de la réflexivité, elle s'exerce dans une résonnance pensive qui est propre au sujet. S'élabore ainsi dans la pratique du visiteur, un double mouvement qui correspond à la fois à ce que l'artiste lui fait vivre et à la fois à ce que le visiteur s'impose à lui-même en termes de compréhension subjective et d'élaboration de sens. Il faut alors se représenter que l'espace de l'installation n'est pas figé : il est rythmé. Dans notre exemple, cette rythmique est fabriquée scénographiquement à partir d'interférences symboliques qui contrarient les significations usuelles, mais aussi à partir de perturbations logiques qui proviennent d'univers esthétiques hétérogènes mis en présence, qui, de façon alternative, saisissent puis dessaisissent le regard du visiteur, lequel est amené à reconstruire une cohérence subjective à partir de l'expérience de l'espace à laquelle le soumet l'œuvre.

L'atelier, ou le référent hétérotopique de l'exposition

Enfin, le motif principal que semble tramer l'installation s'affine autour des régimes de présence de l'artiste. D'abord, comme a on pu le constater dans la description de l'œuvre, de nombreux éléments participent à instiguer l'impression d'une présence spectrale de l'artiste, comme si celui-ci habitait l'œuvre outre mesure, de telle manière que l'œuvre semble pratiquée par l'artiste hors du temps de notre présence. Cela est corroboré par la définition du lieu mis en scène par

l'œuvre : l'atelier de l'artiste[83]. Ici, il devient « *la matrice, le modèle, voir la matière même de l'œuvre définitive* » (Goldberg, 2014, p.87).

Dans la sphère artistique, cet espace typiquement privé est le lieu intime de la création, l'espace intérieur traditionnellement voilé, caché, où se trame plastiquement les métamorphoses de l'artiste sur la matière. S'y déploie une scénographie de l'intime dans le rapport le plus parfait à l'être. Car l'atelier est un espace profondément ambivalent, aussi bien ouvert que clos, autant articulé vers l'extérieur du monde que vers l'intériorité du sujet, dans lequel se dessine une muséalité spécifique à lui-même. L'atelier est donc par nature un espace tendant vers l'autarcie, tandis que le processus de création dénote au contraire une forme d'ouverture. L'atelier fait coïncider l'espace à une dialectique du pli et du déploiement, ce dernier se concrétisant de nos jours à travers le processus institutionnalisé d'exposition. Il s'agirait alors de mettre en perspective cet espace ambivalent avec la définition de l'art par le geste d'exposition hérité de l'avant-garde artistique : « *l'acte de production artistique coïncide avec l'acte de son exposition* » (Groys, 2015, p.65). L'atelier de Manders incarne ce transfert, il s'en fait la manifestation même tandis que l'organisation de l'espace intrinsèque à l'installation ne dépend d'aucune légitimation pour s'exposer selon la configuration souverainement déterminée par l'artiste.

Par ailleurs, depuis le milieu du XIXe siècle, l'atelier est un espace qui paradoxalement n'a plus vocation à montrer ni à diffuser l'art (Rodriguez, 2002), il fonctionne aujourd'hui plutôt comme les coulisses ou l'antichambre dans laquelle se prépare la montée sur scène qu'organisent les concepteurs d'exposition et galeristes, comme nous le rappelle les piédestaux encore inutilisés de l'installation. C'est donc un espace auquel le corps du public est théoriquement étranger, car il est disjoint de la réalité qu'assemble l'exposition, et ce malgré la récurrence d'images et de peintures dont il est l'objet depuis longtemps.

En tant qu'espace impraticable, l'atelier vit intensément dans l'imaginaire social – c'est ce que soulignent les commissaires de l'exposition « *Dans l'atelier* » qui

[83] « *Silent Studio* » est traduit littéralement par « *Atelier Silencieux* ». L'œuvre consiste en une interprétation temporaire et parcellaire de l'atelier – une ancienne manufacture – dans lequel il travaille aux Pays Bas.

s'est tenue au Petit Palais à Paris en 2016, lorsqu'ils décrivent l'atelier comme « *un puissant condensateur de fantasmes* » (Desveaux, Gállego Cuesta et Reynaud, 2016, p.12). Dès lors, en replaçant le curseur sur le visiteur, on peut présupposer que l'exclusivité ou le privilège de visite que lui confère Manders dans son installation-reproduction provoque chez lui une certaine exaltation à laquelle se mêle le trouble que produit l'œuvre de manière générale. La force de l'œuvre réside ainsi dans sa capacité à jouer sur l'ambivalence d'un objet communément intelligible, c'est-à-dire dont on identifie clairement la fonction dans le processus artistique en tant que lieu-origine de l'œuvre, tout en révélant son caractère opaque, insondable, son silence – en référence au titre de l'œuvre – alors que celui-ci accède à la scène publique muséale qui devrait théoriquement être celle de son explicitation. Or l'atelier de Manders, saisit dans l'espace dévoilé de l'exposition, ne divulgue nullement ses rouages. Au contraire, il provoque chez le visiteur une forme de stupéfaction liée à l'énigmatique qui réside dans l'artificialité du lieu que crée l'installation. Cette énigme ambiante nécessite « digestion » pour être pleinement appréhendée, d'ailleurs c'est après coup, de manière rétrospective, que la structure de l'œuvre s'est peu ou prou révélée à moi, voire de manière introspective tant l'œuvre fait intervenir des motifs issus de l'extérieur – le monde – et de l'intérieur – le sujet.

Après investigation menée, il s'avère que depuis 1992, cette installation a été présentée à de nombreuses reprises par l'artiste au sein d'environnements muséaux divers. Depuis sa première présentation, l'œuvre a systématiquement évoluée, révélant au gré des travaux en cours de l'artiste certaines pièces – sculptures – quand d'autres étaient évacuées. De plus, en fonction des lieux qui servirent à son exposition, Manders a donné à son installation différentes configurations spatiales[84], différentes formes, révélant du même coup l'adaptabilité du projet artistique. Quant à cet aspect renvoyant à l'indétermination préalable de la forme qu'empruntera l'installation dans l'exposition qui la mobilise, il semble que nous n'ayons pas à faire à une œuvre dite « *allographique* »[85], c'est-à-dire à une œuvre pouvant être réduite à

[84] Dans notre exemple espagnol, nous estimons qu'en étant située dans l'entrée de l'exposition, l'installation fonctionnait stratégiquement comme un moyen d'introduire le visiteur dans l'univers de l'artiste en le faisant directement pénétrer au plus profond de sa pratique.

[85] Le régime allographique de l'œuvre d'art peut être résumé comme ce « *qui sert à désigner les multiples manifestations que peut prendre un projet d'installation selon les lieux, l'identité des structures d'accueil, l'état général du travail de l'artiste, sa volonté de faire évoluer et de modifier ses formes d'une exposition à une autre, etc.* » (Parfait, 2001. p.137). Le régime allographique – concept

un ensemble de notations issues d'un processus mental qui consisterait à en dégager les propriétés constitutives dans le but d'en répéter la construction. Car la spécificité ontologique qu'incarne l'atelier lorsque on l'observe depuis la forme d'installation que lui donne l'artiste, ainsi devenu tout à la fois support de création et objet de la pratique, au sens d'une dialectique création-exposition tout à fait spécifique à l'art contemporain, rend perceptible une forme de continuité du sujet à l'espace qui semble incompatible avec le principe d'une réduction de l'œuvre sous la forme de notations – devant en permettre l'exécution et ainsi aboutir à un nouvelle exemplaire de l'œuvre. Autrement dit, parce que l'atelier exposé correspond à une zone d'indiscernabilité congénitalement liée à l'élaboration d'une pratique, l'installation – qui en donne une forme de représentation – est la manifestation d'un processus de création irréductible aux conceptions et représentations dont s'entoure l'artiste pour construire sa pratique. Nous croyons ainsi que le sujet de cette installation se place, dans l'analyse du régime d'existence de l'œuvre, au devant des configurations qui servent à penser le mouvement par lequel elle se reconfigure à chaque moment de ses expositions.

Conclusion

Ce qu'il semble primordial de souligner dans l'installation de Manders est que la présence spectrale de l'artiste dans son œuvre-lieu entre en résonnance avec la présence incongrue de l'atelier dans l'espace de l'exposition. Cette situation métaphorique, spécifique à la façon dont Manders envisage l'atelier à la fois comme objet et lieu d'un certain art, signale à différents degrés l'étrange contigüité qui lie l'exposition et l'installation. Dans le contexte de l'exposition, qui est celui de la fabrication d'une scène publique régentée par les dépositaires d'un pouvoir de mise en visibilité, le studio de l'artiste transposé en œuvre d'art produit une mise en

---

issu des travaux du philosophe Nelson Goodman dans les années 1960 – est très pertinent pour analyser les processus de reconfiguration des installations. Car ces dernières reposent sur un assemblage scénographique composé d'éléments virtuels et matériels qui font inévitablement corps avec l'espace d'exposition, avec ses qualités sensibles. Ainsi l'installation est soumise au cours de son circuit expositionnel – à plus ou moins fort degré – à recomposition, en fonction des contextes, des événements, etc.

abyme spatiale[86]. L'œuvre fait intervenir des spatialités antagonistes, dont l'équilibre dans le processus artistique est traditionnellement maintenu par leur non-cohabitation. Ainsi, la souveraineté de l'espace de l'installation est soulignée, accentuée par l'intrusion temporaire de l'atelier dans le contexte de l'exposition. La non-prise en charge scénographique de la moitié de la pièce où se trouve l'installation vient rappeler l'antagonisme primaire qui sépare spontanément ces deux espaces. L'œuvre se signale alors dans l'exposition comme un espace sur lequel cette dernière n'a pas de prise. C'est-à-dire que l'installation manifeste l'établissement d'une forme d'existence, ici matérialisée par le décor de la pratique artistique à laquelle elle se réfère. En ce sens, le *Silent Studio* matérialise dans l'exposition l'existence de l'artiste et de ce fait témoigne de sa singularité et de son autonomie face à l'ensemble des étapes, champs et dimensions qui constituent l'exposition.

On soulignera dans le même temps, la linéarité avec laquelle l'œuvre se déploie dans l'espace. L'installation à la forme de couloir nous invite à la traverser pour accéder à l'exposition. Elle intervient dans la scénographie de l'exposition, en tant que passage. Si bien qu'à l'issue de l'exposition, la scénographie de l'espace entraine le visiteur à cheminer dans le voisinage de l'installation pour rejoindre l'entrée, devenue au terme de son parcours, sortie. C'est cette fois de l'extérieur, depuis la partie de la pièce laissée vacante par l'aménagement de l'artiste, qu'il est possible de l'appréhender. Rien ne fuit derrière les bâches plastiques, la sphère de l'installation est hermétique à nos regards. Pourtant, dès cet instant le *Silent Studio* reste en mémoire comme un lieu énigmatique. Cette singularité, de l'ordre d'une discordance dont on a pu s'imprégner l'espace d'un moment, se définit comme le domaine de la subjectivité, lieu où son exposition ne subit aucune forme de nivellement du regard, tant dans les termes de sa mise en œuvre par l'artiste que de son expérimentation par le visiteur. C'est pourquoi l'installation échappe d'une certaine manière au cadre expositionnel malgré sa contigüité apparente. Mais elle se comprend toutefois dans un parcours scénographique qui est le propre de l'exposition, autrement dit dans l'événement de l'exposition et non pas contre, ce qui

[86] Comme l'écrit Itzhak Goldberg : « *déployée dans l'espace, l'œuvre autonome entretien un nouveau dialogue avec le lieu et crée progressivement un rapport de force différent avec son cadre* » (Goldberg, 2014, p.77).

n’empêche aucunement de penser l’espace de l’installation comme une sphère partiellement autonome au regard du média expositionnel.

4.2 Transformation de l’espace muséal : les reconfigurations de l’installation

À partir de l’exemple précédent, on a pu aborder la vocation de l’installation à mettre en tension l’espace dans lequel elle se situe. Ainsi, à l’égard du musée, l’installation se comporte comme un espace dissocié de la scène plus vaste de l’exposition, dans la mesure où elle déplie en autonomie la subjectivité de l’artiste sur le support matériel de l’espace qu’administrent les concepteurs d’exposition.

L’installation-hétérotopie

L’installation de Manders s’est définie par l’établissement transfiguré, temporaire et partiel, d’un lieu afférent au domaine de l’art. L’atelier de l’artiste, modèle subjectif et espace réfractaire par excellence, a ainsi dénoté par sa présence symbolique un contre-emplacement localisé dans l’exposition, voire une mise en abyme complète de l’exposition si l’on considère que se joue préalablement dans l’atelier de l’artiste une partie de l’assemblage de l’exposition qui lui est consacrée. Dans cette mesure il semble que l’installation puisse possiblement s’envisager comme une hétérotopie bornée, dans notre exemple, à l’espace de l’exposition muséale. Si l’installation est hétérotopique c’est parce qu’elle est immergée dans le réel que véhicule et organise le montage expositionnel, et qu’elle situe en même temps en contrepoint un décalage, une alternance synonyme d’un dissensus scénique localisé qui, tandis qu’il adhère au propos global de l’exposition, s’en détache simultanément par la force du geste artistique consistant à recréer l’expérience hétérogène d’un espace à l’intérieur du musée.

Le *Silent Studio* n’était pas inopinément placé dans l’entrée du CGAC, il participait d’une cohérence d’ensemble, il œuvrait scénographiquement par sa position dans l’exposition à introduire le parcours du visiteur. Hétérotopiquement,

l'installation est partie prenante du réseau relationnel qui sert à la définir, elle ne s'oppose pas à la réalité muséale produite en termes scéniques. Elle participe au contraire à en produire le relief étant donné les processus de réverbérations scénographiques des spatialités qui se joue en son sein. Dès lors, la nature hétérotopique de l'installation devrait plus largement être comprise comme le pouvoir de l'œuvre à faire entrer en résonance l'espace de son exposition. Le terme de résonance est ici utilisé pour souligner la dynamique relationnelle qui lie installation et espace d'exposition, l'un et l'autre opérant au cours de l'expérience esthétique du visiteur comme les vecteurs alternatifs d'un cadrage sensible de l'expérience de la perception qui s'effectue durant le cheminement de ce dernier. Autrement dit, en passant d'une réalité à l'autre, le visiteur se trouve dans la situation d'observer comment chaque espace éclaire l'autre, ou comment par leur complémentarité et leurs antagonismes, l'espace de l'exposition et celui de l'installation s'absorbent l'un l'autre au cours de processus scénographiques résultant du regard spectatoriel.

Finalement, il semble que ce soit à partir de l'oscillation permanente entre les catégories de rupture et de continuité, de fermeture et d'ouverture, que l'installation s'empare de l'espace qui l'environne et que l'espace environnant interfère sur la définition de l'installation à travers le geste artistique devenu aménagement de l'espace. C'est à l'intervalle de ces rythmes diffus que se joue la singularité de l'œuvre, à cet intermédiaire que peut être entamé l'analyse de l'installation en termes communicationnels.

Fiction, cadre et réel

Si l'installation entretient des rapports hétérotopiques à l'espace, il convient d'observer que la « différence », en termes scénographiques, qui s'opère au niveau de l'expérience spatiale vécue, repose sur une recomposition de la réalité sensible. Nous choisissons d'étudier ce processus d'abord sous l'angle de la fiction. Car, la fiction permet de se représenter et de mettre en tension le rapport qui lie l'œuvre d'art à l'espace de son exposition, c'est-à-dire le rapport qui agence l'œuvre d'art contemporain – avec les prétentions qui sont spécifiques – et l'institution muséale entendue comme un espace hétérotopique qui met en tension le réel.

Le philosophe Jacques Rancière définit la fiction comme :

> *« le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable* […] *»* (Rancière, 2008, p.72).

En ces termes, la fiction joue comme essai ou proposition fragmentaire émanant possiblement de tous, dont la manifestation, la formulation et l'esthétique, permettent conjointement d'éclairer l'expérience de la réalité d'aspects extraordinaires qui sont exclusivement perceptibles et appréhendables depuis la configuration offerte par l'objet fictionnel, c'est-à-dire depuis la perspective propre à chaque fiction.

Plus avant, poser la question de la fiction nous conduit à réfléchir à l'expérience de la réalité, et plus précisément à l'idée très simple au premier abord de « monde réel », c'est-à-dire à l'idée d'un monde où la fiction n'appartient pas à l'expérience de la réalité, où elle est étrangère au domaine des existences qui « fonctionnent » paradoxalement sous le régime consensuel de la fiction dominante du réel. Pour dire les choses autrement, il n'y a pas de réel en soi, à l'image « *d'une totalité et d'une unité déjà constituées du voir et du dire qui se fait passer pour réalité* » (Laplantine, 2005, p.198) mais au contraire « *des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions.* » (Rancière 2008, p.83-84). En ce sens, la fiction relève d'une expérience de pensée nous menant à d'autres configurations du réel. C'est un mouvement qui dérange les cadres fictionnels préexistants, qui les réagence entre eux, qui les transforme pour les faire jouer en des assemblages inédits. La fiction parait donc décisive pour réfléchir au travail de l'imagination tel qu'il s'effectue lorsque, dans des situations réelles, nous sommes confrontés à la nécessité de comprendre et d'interpréter ce que nous vivons – l'œuvre de Manders a mis le doigt sur cette tension. Dès lors, la fictionnalisation du réel, c'est-à-dire le processus par lequel nous transformons l'expérience réelle en fiction, doit être comprise comme un processus d'intelligibilité du réel. Nous ne pouvons résolument pas vivre « plaqués » sur la réalité. Ce processus met en tension les formes fictionnelles dans un devenir collectif. Il signale l'inséparation des existences dans le régime de partage et de transformation auquel correspond l'expérience du réel (Laplantine, 2005). Ainsi, l'intelligibilité du réel par la recours à la fiction se formule au regard de la fiction consensuelle d'un monde réel « en soi » qui « *dénie son caractère de fiction* » (Rancière, 2008, p.84). Or, comme l'écrit le géographe Augustin Berque : « c*'est la distance à ce pur en-soi qui fonde la réalité du monde où nous coexistons avec les*

choses » (Berque, 2015, p.40). Finalement, il y a dans la réflexion à laquelle nous convie le thème de la fiction, une dimension centrale pour penser la réalité inhérente à l'expérience spatiale de l'installation. Réalité qui serait de l'ordre d'un repli fictionnel nous impliquant affectivement dans une autre configuration du réel. Ce processus dénote quelque chose de l'ordre d'un déploiement de la fiction sur le réel provoquant l'explicitation du réel par la fiction.

Par conséquent, le travail de la fiction pour revenir à l'expérience de la réalité et inversement, constitue une dialectique inhérente aux empreintes que laissent à chaque fois les cadres fictionnels dans lesquels nous évoluons. Par contagion réciproque, la réalité et la fiction s'affectent sporadiquement au terme d'un processus où se joue l'emballement systématisé des cadres qui concourent à instruire le réel : « *l'enjeu avec le cadre, qu'il concerne l'image, les statistiques ou la pensée, c'est in fine d'en sortir, pour en construire un autre, et un autre, et un autre.* » (Charbonnier, 2016, p.34). Un tel dépassement – qui est sans doute le propre de la création –, que l'on retrouve manifesté métaphoriquement dans l'espace matériel de l'installation, caractérise ontologiquement l'examen de la réalité que nous produisons de manière spontanée à travers notre perception, mais aussi de manière réflexive dans nos conduites individuelles et nos interactions sociales.

Fiction spatiale

Dans le champ de l'installation artistique, l'ensemble des éléments matériels et imaginaires que l'artiste fait rentrer dans son installation sont porteurs, au terme de leur assemblage spatial, d'une trame fictionnelle. Le plan fictionnel de l'installation permet ainsi de distinguer d'une part une réalité sensible autoproclamée par l'artiste, et d'autre part, un dissensus matérialisé rationnellement en termes spatiaux. Cette réalité sensible n'acquiert de consistance qu'à la mesure des expérimentations corporelles qu'en produisent les visiteurs. Tandis que le dissensus que trame la fiction dans l'installation ne se concrétise que sous l'effet des réverbérations des spatialités – mouvements hétérotopiques d'ouverture et de fermeture – qu'agglomère la scénographie.

D'emblée, on peut être tenté de croire que la fiction de l'installation ou de l'œuvre d'art en général acquiert une forme de consistance et d'effectivité grâce à l'encadrement produit par une certaine narration ou inversement. Or, le procédé

fictionnel mobilisé dans la création artistique ne renvoie pas directement à la production d'une trame narrative – bien que certaines œuvres d'art contemporain intègrent dans leur composition des éléments participant à narrer la fiction de l'œuvre, que ce soit en termes de discours, de progression, de vidéos, de traces… La narration correspond à un déroulé : elle désigne un processus de temporalisation des phénomènes.

Ainsi l'exposition prend en charge la narration, elle organise la fiction de l'œuvre, la raconte dans le temps du projet. De même, les événements qui ponctuent la programmation d'une exposition participent eux aussi d'une trame qui s'applique à médiatiser la fiction artistique. Mais dans le cas particulier de l'installation, on pourrait estimer que l'œuvre, en plus d'être un élément de l'énonciation à laquelle correspond le projet expositionnel, se raconte elle-même au moyen de sa scénographie de l'espace. Et que, de la même façon, la chorégraphie qui résulte de l'expérimentation de l'espace par les visiteurs de l'œuvre – de l'ordre d'un cheminement, voire d'une flânerie –, fait exister une narration indépendamment de l'exposition[87]. Ce processus met en question la survenance de spectateurs-narrateurs qui, par leurs pratiques et la recomposition scénographique de leurs regards, rythment la fiction, la formulent dans le battement de la scène spectatorielle.

Finalement, c'est la dimension scénographique de l'œuvre qui semble primordiale pour comprendre l'émergence de la fiction et sa puissance d'expression. Car, rapportée à l'espace de l'installation, la fiction se déploie et se maintient dans une sphère aménagée qui, non contente de bénéficier du cadre muséal qui en assure l'établissement, se trouve saisit dans le réel grâce à la matérialité plus large que lui confère le continuum spatial. C'est-à-dire que l'installation, à la différence d'autres supports fictionnels tels que le cinéma où le livre, atteint le réel par le médium spatial. Elle se donne ainsi à l'interprétation de la manière la plus radicale qui soit : par la perception sensible qu'instaure la médiation du corps. Comme nous l'avons dit, l'espace qui situe l'établissement de l'œuvre est avant tout un espace matérialisé, donc un espace à travers lequel le regard chemine corrélativement au corps dans l'espace. Aussi, l'espace fictionnel de l'installation ramène l'expérience

[87] Pour Han, « *le déroulement narratif a besoin d'une scénographie ou d'une chorégraphie* » (Han, 2017, p.58). Ces écritures mettent en exergue la négativité – opacité – du support scénique.

de l'art à l'état d'une expérience vécue suivant des motifs très proches de l'expérience des lieux. Alors, face au réel consensuel, l'installation artistique permet l'expérimentation physique et sensible du dissensus que creuse l'artiste. Ce qui revient à contrario à faire l'expérience de la réalité par la fiction, voire à considérer qu'il n'y a pas lieu de séparer fiction et réalité pour traiter des processus de subjectivations sensibles qui affectent le corps.

Renversements présents dans l'installation

L'installation-hétérotopie, l'installation-fiction, sont des montages qui permettent de parcourir la forme installative d'après la relation qu'elle noue à l'espace environnant et plus largement à la réalité. Selon ces perspectives, l'installation est une hétérotopie bornée à l'espace d'exposition et c'est une fiction qui troue ou dérange amplement le réel. Déductivement, il se trame dans ces spéculations une interrogation principalement agencée autour des notions de cadre[88] ou de cadrage, voir de décadrage et d'incident fictionnel, et par voie de conséquence, portée sur les enjeux de regard et d'expérimentation qui s'y rapportent de manière contextuelle. En effet, si l'installation constitue un dissensus matérialisé en termes spatiaux, il parait déterminant de questionner : quelles sont les manières de voir l'installation ? C'est-à-dire de quelles manières peuvent-elles affecter ou infléchir le regard, et réciproquement, de quelles manières le regard affecte l'installation par l'expérience vécue ? Il s'agit bien d'envisager comment l'installation dérange les cadres préétablis pour en créer de nouveaux, et ce faisant, d'imaginer comment elle reconstitue l'expérience que nous avons de la réalité d'après des motifs a minima interrogateurs, voire totalement renversants.

Ces problématiques paraissent poser de manière sous-jacente la question du régime de « présentation »[89] sous lequel veut exister l'œuvre d'art contemporain.

---

[88] D'après le sociologue Olivier Caïra : « *À l'échelle individuelle comme au niveau collectif, il* [le cadre] *évoque notre catégorisation des œuvres et des situations, parfois consensuelle, parfois conflictuelle* » (Caïra, 2014, p.61). En ce sens la notion contient dans sa définition les divergences polémiques, politiques qui parcourent le corps social.

[89] Nous en avons dit quelques mots auparavant, l'art contemporain s'est toujours construit dans l'écart à la représentation qu'incarne l'appareil muséal, par anticonformisme, par postulat esthétique lié aux formes culturelles de l'exposition, pour des raisons politiques, etc. Il nous semble

Car, quoi qu'on en dise, l'art contemporain ne peut renoncer à dépasser les cadres du réel. Pour cela, il cherche à le déranger, à interférer sur sa prétendu objectivité en remaniant, en transformant et déplaçant les cadres fictionnels préexistants qui participent à son intelligibilité par le plus grand nombre. Ce travail politique l'est en raison du fait qu'il ne prétend justement pas être représentatif, c'est-à-dire que l'œuvre d'art ne délivre aucune information sur le réel mais contribue, en incluant dans sa composition des éléments hétérogènes, en médiatisant une certaine expérience sensible, à aborder la réalité en termes de décalage[90]. Ce travail, si délicat à cerner soit-il, peut nous bouleverser, nous émouvoir, comme l'on peut passer à coté ; aucun systématisme mais plutôt une primauté des affects et des sensations. Nous parlons ainsi d'un régime de présentation de l'œuvre qui témoigne d'une intervention subjective sur l'objectivé et la légitimité dont se parent les phénomènes, les existences et les choses sur la scène sociale – laquelle est toujours l'espace d'une forme d'administration du sensible. De cette façon, une certaine création contemporaine transfigure le réel par des œuvres qui renversent nos regards en leur offrant le moyen d'en percevoir les frontières internes et mentales, leur offrant par là même l'opportunité d'entrevoir par quels consensus sensibles se fabrique la société. Le procédé fictionnel désigne alors la recomposition du réel sous toutes ses formes, lequel étant nécessairement perçu ou aperçu, senti ou vécu, mentalisé ou manifesté d'après l'expérience du corps et du regard. Ainsi, c'est la dimension temporalisée et spatialisée de l'expérience, l'« ici et maintenant » de la scène, qui fait accéder la fiction au présent et lui confère une actualité. Par ailleurs, il est déterminant de considérer, comme cela put être le cas avec le *Silent Studio*, que persiste une certaine mémoire des *sensations*[91]. Le sujet est ainsi affecté

---

possible de ramener cet écart au *processus de présentation* par lequel l'œuvre d'art contemporain signifie au-delà du cadre coercitif de la représentation muséale en s'inscrivant plus largement dans le monde contemporain, à l'issue d'un décalage témoignant de l'inactualité de l'œuvre d'art. En ce sens, ce qui caractérise le plus typiquement l'œuvre d'art contemporain et cette propriété sensible, qui n'est pas seulement inhérente à l'œuvre mais qui est produite par l'ensemble des moyens et acteurs concourant à son exposition, lesquels mettent en tension les contigüités – spatiales, scénographiques, médiatiques… – qui lient la réalité de l'exposition et la fiction de l'œuvre.

[90] À propos un article sur le pouvoir politique de l'art tel que l'imagine le philosophe Jacques Rancière, Aliocha Wlad Lasowski écrit : « *C'est dans l'inclusion de ce qui est étranger ou exclu que se dessinerait une nouvelle reconfiguration du perceptible, du pensable, modifiant le territoire des possibles* » (Lasowski, 2012).

[91] Nous reprenons les analyses de Deleuze et Guattari à propos de la sensation : « *La sensation, c'est l'excitation même, non pas en tant qu'elle se prolonge de proche en proche et passe dans la réaction, mais en tant qu'elle se conserve ou conserve ses vibrations* ». De là, la sensation

autant qu'il affecte et ce mouvement de compénétration du sensible fait la démonstration que la fiction installée peut naviguer transitoirement à travers les cerveaux, comme elle peut s'articuler à d'autres sensations indépendamment des contextes.

« Too Too – Much Much » : une scénographie totalitaire

Du 3 octobre au 5 décembre 2010, l'artiste plasticien suisse Thomas Hirschhorn réalise sa première exposition d'envergure en Belgique. Répondant à l'invitation du musée et centre d'art contemporain Dhondt-Dhaenens situé à Deurle, il conçoit et élabore l'exposition « *Too Too – Much Much* ».

Avant d'investir cette exposition, précisons d'abord que depuis les années 1990 Hirschhorn est mondialement reconnu comme un artiste qui met en exergue la dimension politique et le rôle social de l'art à partir d'installations pour la plupart participatives. Préférant l'énergie[92] que ses œuvres peuvent susciter à partir de motifs scénographiques qui souvent « accaparent » l'espace – des installations comme *Flamme éternelle* (Palais de Tokyo, 2014) ou *Crystal of résistance* (Biennale de Venise, 2011) se préoccupent de cet aspect où se joue l'envahissement de l'espace d'exposition par l'œuvre – au dépend de critères strictement esthétiques, sa production artistique s'articule étroitement avec la pratique militante. Artiste engagé, son travail est éminemment politique[93]. Il s'attache à bousculer de façon polémique les cadres préétablis du réel, dans le souhait complémentaire d'insuffler à quiconque s'en empare ou l'expérimente, le moyen d'agir ou de réagir sur ces mêmes cadres. Ainsi, de manière générale, l'enjeu pour Hirschhorn est de produire un art suffisamment apte à interpeller sans exclure, un art à même de transformer à la fois les pratiques, les lieux et les temporalités, afin d'engendrer des contextes dans

---

« *se conserve elle-même parce qu'elle conserve ses vibrations : elle est Monument* » (Deleuze et Guattari, 2005, p.212).

[92] Dans une interview donnée à *La Tribune de Genève* en date du 18 Novembre 2017, l'artiste précise : « *L'énergie est liée à l'excès, à la dépense, à la pure perte. La question de l'énergie est cruciale, car l'énergie est précieuse, illimitée aussi. Je pense à l'énergie de l'être humain, mon énergie, notre énergie. Je dis: «énergie, oui, qualité, non». Le terme d'énergie est plastique, dynamique, actif* ».

[93] L'artiste déclare en appendice de l'exposition *Too Too – Much Much* : « *je ne veux pas faire de l'art politique, mais je veux faire en sorte que mon travail soit politique* ». (Cartel de l'exposition)

lesquels il acquiert une fonction, devient un outil ou un support par lequel l'action sociale se transforme – c'est similairement dans cette perspective que Jacques Rancière définit une certaine *politique de l'art* (Rancière, 2008, p.83). Profondément ancrées dans la réalité, ses créations artistiques s'équipent de matériaux sans plus-value, pauvres, fonctionnels et disgracieux, tels que le scotch ou le carton, la mousse expansée ou le bois de récupération, matériaux qu'il mobilise au sein de productions artistiques mettant en scène un bricolage fruste. Cela devient pour lui un moyen de dégrader l'aura quasi clinique dont jouit l'art contemporain aujourd'hui, pour en ramener l'expérience dans le champ des existences humaines[94]. Depuis une dizaine d'années, Hirschhorn est passé maitre dans l'art de l'installation. Dans les musées ou dans les villes et les quartiers dits sensibles, ses installations mettent en tension des populations et des territoires, des usages et des identités, des lieux et des symboles : elles questionnent des positions et des cadres. C'est pourquoi, une grande majorité de ses installations repose sur l'activation qu'insuffle la présence du visiteur, dont la figure est systématiquement rappelée à celle de citoyen, d'habitant, voire dans notre exemple, à celle de consommateur.

Pour « *Too Too – Much Much* », son projet muséal a d'abord consisté en l'élaboration d'un contraste percutant : le dépôt outrageux d'énormes quantités de déchets dans l'enceinte immaculée du musée Dhondt-Dhaenens. Durant deux mois, ce bâtiment moderne aux larges parois vitrées, s'est fait le lieu d'accueil – de luxe – de millions de canettes de sodas en aluminium initialement vouées au recyclage. Pour ce faire, 553 mètres cubes de canettes furent acheminés par camions-bennes, et déversés des jours durant et par brouettes entières par l'artiste et l'équipe du musée. À première vue, ce geste n'est pas sans rappeler dans une moindre mesure celui qu'Arman – peintre et plasticien franco-américain – avait réalisé dès 1960 lors de l'exposition « *Le Plein* » à la Galerie Iris Clert à Paris, dans laquelle l'artiste avait accumulé jusqu'à remplissage intégral de la galerie divers déchets et objets mis au rebut. L'œuvre n'était alors appréhendable qu'à partir du cadre restreint qu'offrait la vitrine depuis la rue : l'espace de la galerie était plein, impraticable. Cinquante ans plus tard, avec le même désir de traiter des matériaux pauvres et des objets en prise

[94] Dans une interview datée du 12 Octobre 2011, l'artiste précise : « *Une esthétique qui insiste sur la non-plus-value des choses elles-mêmes, leur côté non-intimidant, mais aussi sur la possibilité d'employer des éléments vus dans d'autres occasions* » (Slash Magazine, 2011).

concrète avec le réel, l'œuvre de Hirschhorn consiste en l'élaboration d'un environnement situationnel porté vers l'expérimentation du visiteur. Le plan, qui guidait à l'époque l'installation d'Arman, c'est-à-dire l'élaboration de la représentation au moyen d'un dispositif de cadrage du regard, est ici outrepassé au profit d'une configuration qui articule dans le même geste expérience esthétique par le regard et expérience sensible par le corps. Nous faire marcher avec difficulté dans les résidus surconsommés de nos existences industrielles constitue en soi une métaphore que l'artiste nous pousse à expérimenter, de façon à nous retrouver au plus près des objets que nous évacuons symptomatiquement au plus tôt[95]. Esthétiquement, une telle concentration de déchets nous insère dans le cycle de la décomposition – que semble viser le projet artistique en tant que tel.



Vue d'installation 4. Thomas Hirschhorn, *Too Too – Much Much*, (03/10 – 05/12/2010). Vue intérieure, salle B. Dhondt-Dhaenens museum, Deurle. © Thomas Hirschornn / Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Henk Schoenmakers.

[95] Le sociologue Baptiste Monsaingeon rappelle que les sociétés post-contemporaines se sont établies dans un rapport de « *désinhibition* » (Monsaingeon, 2017, p.79) vis-à-vis du des déchets.

À l'intérieur du musée Dhondt-Dhaenens, l'accumulation engagée par l'artiste fait apparaitre un relief métallique d'envergure. Par monceaux agglutinés, des millions de canettes donnent forme à un espace topologique, une surface orientée en volume dans laquelle chaque visiteur devra transiger, c'est-à-dire reconstruire une pratique de l'espace, de l'ordre d'une habitabilité encore à inventer. Bien que l'artiste n'ait à aucun moment de son projet choisi de transformer l'environnement spatial de l'espace d'exposition – que ce soit en termes de volume ou de couleur –, l'occupation méthodique de l'espace disponible génère une transformation éloquente de l'espace muséal. Le musée semble en effet totalement transfiguré par l'occupation organisée par l'artiste, et peut-être s'agirait-il même d'évoquer sa défiguration si l'on considère qu'y déverser une telle masse de déchets constitue une démarche iconoclaste envers l'imagerie muséale – c'est du moins le contraste qu'accentue l'architecture du bâtiment du Dhondt-Dhaenens si peu encline à supporter, sans la rupture qui l'accompagne, une telle proposition. Ainsi, excepté quelques rares endroits où le sol nu constitue en soi une figure artistique, le sol du musée accessible au public reste entièrement recouvert de canettes ; l'espace d'exposition est submergé par la masse, inondé, redistribué par volumes dans une architecture familière[96] et suffocante. Un tel environnement modèle inévitablement l'expérience et la pratique du visiteur, lequel le modèle en retour par les traces que laissent ses déplacements.

[96] Nous évoquons ici la reconnaissance visuelle des logos, emblèmes, marques, goûts qui nous lient à ces déchets, nous rappelant à cette mémoire des sensations, des affects et des images que produit l'industriel, et qui nous accompagne dans notre vie quotidienne – parcourue d'actes de consommation.



Vue d'installation 5. Thomas Hirschhorn, *Too Too – Much Much*, (03/10 – 05/12/2010). Vue extérieure, entrée du musée. Dhondt-Dhaenens museum, Deurle. © Thomas Hirschornn / Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Romain Lopez.

Ici, sa visite s'effectue dans une ambiance olfactive prégnante, suffisamment incommodante pour nous rappeler que ces canettes sont des déchets et non seulement, sous l'égide du musée, un matériau esthétique. Dans sa pratique de l'espace, le visiteur fait corps avec la matière abjecte, il est immergé jusqu'aux chevilles. Sa marche est affligée par l'irrégularité du sol sur lequel il chemine, souillée par les dépôts des contenus liquides encore partiellement présents, parasitée par le bruit réverbéré des pas englués dans la matière métallique[97]. L'environnement est hostile[98], ludique aussi, c'est un terrain sensible éphémère, comme l'état transitoire de ces canettes toutes préalablement collectées pour être réinvesties. Métaphoriquement, le liquide que contenaient ces millions de récipients

[97] Bien que nous n'avons pu nous-même expérimenter l'environnement, de nombreux témoignages écrits, photos, ou vidéos, font étalage de l'expérience de visite spécifique à cette exposition. Concernant à proprement parler la marche, nous nous référons aux nombreuses vidéos produites par des visiteurs de l'exposition et accessibles sur le web. Par exemple : https://bit.ly/2PCv1JX (dernière consultation 05/02/2018).

[98] À l'extérieur du musée, à une dizaine de mètres de l'entrée, est placée une tente. Sous son chapiteau, une large affiche informe le visiteur du propos de l'exposition. Il y est également indiqué que l'exposition n'est pas facile d'accès, que la visite est particulièrement difficile à mener. Le jour du vernissage, le musée proposa pour parer à cette difficulté le prêt de bottes en caoutchouc à ses invités.

se trouve alors réinjecté lorsque l'objet métallique s'agrège sous l'effet de sa multitude sérielle en un ensemble fluide ; comme un liquide, la matière métallique se répand. D'ailleurs, vu depuis l'extérieur, le musée, tel un immense aquarium, donne littéralement l'impression de déborder : les marches de l'entrée du bâtiment sont recouvertes sous les canettes, seul dépasse encore les rambardes de l'escalier. Les parois vitrées permettent au visiteur n'ayant pas encore franchi le pas de l'entrée d'entrevoir la démesure qui règne à l'intérieur. Cette première impression visuelle est saisissante, l'effet est percutant, très spectaculaire. Dans cette optique, le musée semble ébranlé. Car, l'image du musée-écrin à laquelle nous sommes si souvent habitués se déconstruit sous l'effet de nuisance du déchet. Le paysage qu'il génère contraint symboliquement le musée à s'effacer, à descendre du piédestal qui caractérise sa fabrique visuelle, pour faire corps avec la dure réalité à laquelle le rappelle le défaut de représentation qui caractérise la gestion du déchet dans nos sociétés occidentales assainies.

L'ambivalence et la profondeur de l'œuvre de Hirschhorn résident dans son statut d'exposition. Ce statut est indéniable car il est produit par l'institution muséale. Néanmoins, comme nous allons le voir, cette désignation fait partie intégrante du projet artistique. C'est pourquoi, s'il semble judicieux de se demander s'il s'agit d'une installation ou d'une exposition, il est néanmoins peu opportun d'apporter une réponse trop tranchée à cette question. Car chacune de ces désignations rend explicite l'autre. À partir de cette nuance, nous dirons que « *Too Too – Much Much* » est une *installation-exposition*. Le geste artistique se déploie à l'ensemble du musée et s'architecture comme la représentation d'une exposition à l'échelle d'un musée. En effet, des œuvres sont placées dans l'environnement métallique par l'artiste, de telle façon que la rhétorique spécifique au modèle expositionnel se trouve réactivée. Cela signifie que la pratique de « *Too Too – Much Much* » par les visiteurs s'inscrit dans un mode de représentation collectivement établi et stable, qu'elle se situe corrélativement aux principes de cheminement dans l'espace ou de parcours d'une scène à l'autre, et qu'elle ne se réduit pas à la situation plastique qu'assemble le geste de l'accumulation.

Cette ambivalence formelle entre exposition et installation permet de situer conceptuellement ce travail sous la forme d'un dépassement des happenings théorisés par l'artiste plasticien américain Allan Kaprow dans les années 1960. En effet, il n'est plus ici seulement question de faire se confondre l'art et la vie (Kaprow,

1986), mais de jouer intégralement sur l'ambigüité produite par la définition d'un environnement situationnel élaboré à la manière d'une exposition dans un contexte muséal. Dès lors, il s'agit bien dans cette œuvre d'art de confronter le paradigme expositionnel et le lieu muséal par la réutilisation de leurs codages et de leur cadrage. Par ailleurs, l'exposition se situe au-delà de la démarche initiée par Duchamp lors de l'exposition internationale du Surréalisme de 1938, étant donné que Hirschhorn est ici l'unique artiste présent, et que ce dernier s'exprime sous la houlette d'une institution lui ayant laissé carte blanche[99] pour l'événement.



Vue d'installation 6. Thomas Hirschhorn, *Too Too – Much Much*, (03/10 – 05/12/2010). Vue intérieure, salle A. Dhondt-Dhaenens muséum, Deurle. © Thomas Hirschornn / Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Romain Lopez.

[99] Outre la mainmise sur l'espace du musée à laquelle la démarche de l'artiste donne forme, on relèvera avec intérêt que la délégation de la médiatisation de l'exposition dans laquelle s'est engagé le musée pour l'évènement, se constitue également à travers le travail de publication associé à l'exposition. En effet, le numéro 10 du magazine officiel du musée Dhondt-Dhaenens (Hirschhorn, 2010) est entièrement conçu par l'artiste de telle façon que celui-ci documente lui-même l'exposition au moyen d'une mise en visibilité iconographique et textuelle des références qui imprègnent sa pratique et sur lesquelles il s'appuie dans ce cadre. Le « too much » ne porte alors plus seulement sur le geste scénographique mais aussi sur l'acte de sa documentation.

Au sein de l'environnement métallique du Dhondt-Dhaenens, plusieurs installations et diverses sculptures élaborées par l'artiste pour la durée de l'exposition sont présentées. Celles-ci sont disséminées dans l'ensemble du musée en des proportions conventionnelles quant à leur nombre et leur agencement sur le plan de l'espace d'exposition. Ces œuvres d'apparences grossières sont majoritairement conçues à partir de canettes. Elles mobilisent sinon des objets et des matériaux issus de récupération que l'artiste réinjecte dans l'expérience esthétique de l'exposition au terme d'un artisanat étrange reposant sur un bricolage apparemment simpliste effectué à partir de matériaux emblématiques de sa manière de travailler : aluminium, carton, scotch, cotons tiges… À travers elles, l'artiste opère la métaphore des « *tentatives de ré-utilisation de la sur-consommation* » (Hirschhorn, 2010) qu'il observe de manière universelle : « *partout les hommes essaient de maitriser, de contrôler, d'économiser, de ré-utiliser, de ré-intégrer. C'est à la fois beau et cruel. Beau parce que ceci crée une esthétique, et cruel parce que c'est vain, gratuit, perdu d'avance.* » (Hirschhorn, 2010). Ainsi, cet artisanat s'opère à partir d'objets témoins, qui, chacun à leur manière, font écho à des contextes existentiels – espace privé, scène sociale, société – dans lesquels se joue l'engloutissement du réel sous le motif de la surconsommation. Parmi les nombreuses œuvres présentes [100], on retrouve par exemple une série de mannequins de vitrines vêtues de canettes faisant face à du mobilier de salon lui aussi submergé sous les canettes, tandis que juste à coté, plusieurs ordinateurs au design obsolète sont disposés par poste de travail à l'enfilade, et eux aussi croulent sous les canettes. Ces rebus hérités de notre consommation exemplifient et procèdent au mélange des dimensions existentielles par lesquelles l'artiste aborde le thème de la surconsommation – thème qui s'incarne véritablement ici dans le motif omniprésent de la canette.

Ces œuvres nombreuses sont toutes affiliées au geste totalisant de l'artiste, c'est-à-dire qu'elles n'existent qu'à travers la situation créée. D'une part, elles

[100] Le quotidien La Libre Belgique, dans un article daté du 19 octobre 2010, donnait la description suivante de l'exposition : « *On y découvre partout, des "œuvres" créées par Thomas Hirschhorn en canettes : des portes où les canettes sont encastrées, des fauteuils en canettes, un arbre de Nöel, un éléphant, un vrai salon avec fauteuils, cheminée et table, un vrai bureau avec ordinateur, chaises et tout le tintouin, mais tous, envahis par les canettes. Des mannequins féminins nus surgissent, les uns la tête prise dans le papier alu, semblent enchaînés à des caddies débordant de canettes. Les autres sortent la tête de l'amas pour déployer leurs longs cheveux noirs* ».

argumentent et mettent en réverbération le propos sur la société de la consommation contemporaine déjà impulsée par le geste de l'amoncellement. D'autre part, leur autonomie d'apparition au sein de l'environnement muséal est dégradée, voire reniée, au bénéfice du geste scénographique dans son ensemble. Opportunément, on notera à cet effet qu'aucune de ces œuvres n'a de titre. C'est là la confirmation qu'il s'agit bien d'une seule et unique installation. Etant donné que la gangue métallique enserre jusqu'à étouffement tout ce qui se trouve dans l'espace d'exposition – visiteurs compris –, ces expots – ici le terme est plus révélateur pour notre propos que celui d'œuvre – n'acquièrent aucune visibilité, ils sont littéralement noyés dans l'environnement métallique, certains surnageant plus que d'autres. Comme il l'écrit, « *« Too Too – Much Much » ne fait qu'une logique. La logique de se laisser dépasser.* » (Hirschhorn, 2010). C'est donc dans le dépassement des schèmes du réel qu'impose le surplus comme modalité existentielle partagée, que l'artiste envisage son geste scénographique comme une « *percée dans la réalité* » (Hirschhorn, 2010). L'artiste y revient en ces termes :

> « *Je veux qu'au travers du surplus émerge la volonté humaine de maîtrise, de contrôle, qui est vaine mais qui en même temps crée une ouverture pour la compréhension du monde en tant qu'un seul et unique monde. Une seule et unique réalité.* » (Hirschhorn, 2010).

Les expots qui jonchent le parcours chaotique de l'exposition se mettent alors au jour comme l'expression des élans humains à s'emparer de la réalité par l'ajout de formes nouvelles conçues dans l'alternative.

Ainsi, le règne du trop plein qu'il est ici possible d'observer de manière paradigmatique, agit par nivellement sur les logiques de monstration de l'art que déploie à l'accoutumée l'instance muséale. Devenus sous la contrainte du geste artistique le décorum d'une scène sans échappée, les expots ne font que nourrir une situation totale qui rend inopérante le cadrage conventionnel que produit le montage expositionnel. Dans cette optique, le motif du trop plein, de l'excès, qui par ailleurs peut être traité comme un symptôme de la pratique artistique contemporaine[101], est ici utilisé comme un moyen d'impulser la transformation et la reformulation des régimes de visibilité esthétique. À la fois symbole du propos expositionnel et matériau sensible qui affecte l'expérience de visite, la canette d'aluminium est ici

[101] Hirschhorn parle du « *devoir de l'artiste de devoir toujours faire trop, de ne pas toucher la cible, d'aller avec son travail au-delà de la cible, de véritablement faire trop* » (Hirschhorn, 2010).

comprise comme l'unité élémentaire de l'installation, le grain à partir duquel simultanément s'active la *présentation* et se déconstruit la représentation qu'offre à l'accoutumée l'espace muséal. Suivant, son motif prédominant acquiert une consistance scénographique qui supplante tout encadrement esthétique. En exagérant, on dira alors que *Too Too – Much Much* est une exposition non seulement sans œuvre mais également sans musée, parce que sa géographie est méconnaissable, altérée, renversée.

Conclusion

Nul doute que l'œuvre-exposition de Hirschhorn se présente comme une illustration magistrale des potentialités de l'installation artistique contemporaine à infléchir le contexte de son exposition, et suivant, à interroger les hiérarchies symboliques et esthétiques qui s'incarnent dans le paradigme expositionnel auquel est congénitalement liée la forme muséale. Comme nous l'avons vu, *Too Too – Much Much* est une installation qui s'enchâsse dans le cadre culturel et esthétique de l'exposition pour, de l'intérieur, en produire une lecture dévoyée, inconforme, de l'ordre d'une alternative polémique opérant par rupture vis-à-vis des modes de désignation qui servent d'ordinaire à appréhender l'art dans le contexte de l'exposition muséale. La scénographie occupe dans ce processus une fonction centrale. Car, si habituellement la scénographie muséale vise à faire coïncider l'exposition et l'œuvre d'art, elle apparait ici comme un moyen d'empêcher le travail esthétique de l'exposition de s'accomplir, et par là même, de déjouer les principes communicationnels qui la fondent. On rétorquera que c'est le propre de tout environnement situationnel d'engendrer le déphasage de la réalité sensible de l'art avec l'intelligibilité que fournit le cadre expositionnel. Mais ici, toute distance entre l'œuvre et l'exposition est abandonnée. Installation et exposition se confondent dans la forme comme dans le fond sous l'effet d'un geste scénographique omnipotent, totalitaire, qui surimpressionne ses logiques formelles à l'ensemble de la représentation jusqu'à la recouvrir, l'engloutir, et ainsi provoquer sa refonte.

En réutilisant les codes et l'identité de l'exposition de façon à définir son œuvre d'art par son médium, l'artiste met au point une rhétorique communicationnelle qui fonctionne par la démobilisation puis remobilisation de cadres formels – le format expositionnel –, et fictionnels – la surconsommation

symptomatique des sociétés contemporaines –, qui affectent à la fois l'expérience sensible et l'effort de compréhension subjective du propos de l'artiste par chaque visiteur. Cette rhétorique est fondatrice d'un dissensus : elle désigne une intervention sur l'ordre normal des choses, c'est-à-dire telles qu'elles sont présentées dans l'évidence de l'exposition. C'est ainsi qu'à rebours des possibilités ontologiques réglées par le prisme sophistiqué de l'exposition muséale, *Too Too – Much Much* nous convie à expérimenter l'art d'après une configuration esthétique et spatiale inédite, qui transforme la pratique spectatorielle à la hauteur du réglage qu'en produit normalement l'institution.

Nous observons finalement que sous l'effet de l'accumulation, l'installation suggère l'annihilation de la représentation artistique muséale comme l'objet même de la représentation. En ce sens, l'œuvre de Hirschhorn interroge le musée en tant qu'institution et espace. Elle démontre ainsi son habileté[102] à accueillir des gestes artistiques capables de déformer temporairement le lieu – tant en termes spatiaux que symboliques – et d'enrailler apparemment sa fabrique visuelle, pour capitaliser sur l'aura et l'image d'une telle transformation. Celle-ci impressionne autrement par sa capacité de résilience, c'est-à-dire par la plasticité qui caractérise sa pratique de l'espace. Aujourd'hui souillée et recouverte de déchet, demain apte à supporter d'autres directions, d'autres propositions. Dans cette optique, nous partageons le diagnostique de Pascale Weber : « *il n'est pas d'œuvre subversive qui puisse véritablement mettre à mal l'institution muséale* » (Weber, 2003, p.45).

Si l'espace de l'exposition est un laboratoire où s'expérimente scénographiquement la plasticité de l'espace, il n'en est pas moins un espace public légitime où s'exerce un pouvoir centralisé autour d'une *esthétique communicationnelle* : l'espace d'exposition est le support esthétique d'une communication tendant à légitimer la pratique institutionnelle. En d'autres termes, l'institution légitime son pouvoir en capitalisant sur les déformations réelles que déploient les esthétiques artistiques. Si bien que l'installation de Hirschhorn fait malgré tout œuvre de dissensus. Il parait en effet que le geste de l'artiste parvient, malgré la résilience muséale, à démolir cette esthétique, substituant en lieu et place

[102] Rappelons que nous sommes ici dans un musée qui est aussi un centre d'art contemporain, forme institutionnelle dédiée à la création et la recherche dans l'art contemporain

du musée une configuration spatiale qui fait intervenir la brutale réalité du déchet pour échapper au dispositif muséal. Alors cette installation ne fait pas que mettre à l'épreuve la plasticité de l'espace d'exposition. Elle tend à rendre sensible le fait que la réalité est constituée d'une multitude de fictions pouvant rentrer en contradiction les unes avec les autres et qu'à ce compte, seuls les cadrages qui en produisent la mise en lisibilité et visibilité sont légitimes pour définir le réel. En ce sens, *Too Too – Much Much* souligne le pouvoir politique de l'art. Ce dernier est ici utilisé comme médium permettant de faire survenir, à l'intérieur d'une sphère sensible générant chez tout un chacun des sensations et des pratiques inédites, des modes d'existences spectatoriels éveillés – au sens de prise de conscience – à l'artificialité de ce qui se donne comme réel à travers les dispositifs aujourd'hui légitimes pour en opérer la représentation.

4.3 L'installation totale

Mise en perspective

Au regard des deux installations artistiques précédemment étudiées, ce sont deux pratiques de l'installation significativement distinctes qui ont été mises au jour. Quant l'une d'elle rejouait localement dans l'exposition muséale une pratique artistique en l'état de son développement par le prisme de l'atelier, l'autre détournait le médium de l'exposition en investissant outrageusement l'espace d'exposition mis à disposition par le musée, de manière à en reconfigurer le cadrage et ainsi l'expérience de la visite d'après une scénographie nous rappelant au devenir mondial des existences. D'un coté nous avons donc une installation faisant écho à la figure subjective de l'artiste, saisit dans le cadre intime et silencieux de l'atelier. *Silent Studio* est une installation à l'échelle de l'individu, une installation du singulier. Comme une capsule, elle incarne une subjectivité dans son revers, insaisissable. D'un autre coté, on retrouve une installation rejouant le régime spectaculaire du trop plein et de l'excès propre à notre civilisation consumériste. *Too Too – Much Much* s'attache à nous faire ressentir le devenir mondain de nos existences tout en signalant dans le même temps la différence dont chacun d'entre nous est vecteur,

notamment par le prisme de la récupération et de la réappropriation entrevues comme des pratiques anthropologiques souveraines. C'est une installation à l'échelle de la planète, traversée par la multiplicité des existences qui y coexistent.

Les différences structurelles et esthétiques qui distinguent ces deux installations découlent de pratiques artistiques originales. Toutefois, au lieu d'opposer ces travaux et de séparer le champ des pratiques à l'œuvre, il semble plus judicieux d'observer comment ces deux installations fracturent toutes deux les structures de la réalité, c'est-à-dire reconfigurent les cadres du réel comme ceux de l'expérience, dérangeant dans le même mouvement, mais avec des méthodes et des échelles différentes, les habitudes perceptives du visiteur et les modes rationnels, logiques, qui parcours et maintiennent l'expérience commune de la réalité. En effet, au travers de ces deux exemples, on a pu observer combien chacun de ces deux artistes, selon ses propres aspirations, s'empare du réel pour en transformer les repères ou en infléchir momentanément l'assise. Ainsi, comme fictions, ces installations témoignent de stratégies artistiques dont l'élaboration vise à produire « *des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects* » (Rancière, 2008, p.72). En l'état, ces ruptures s'apparentent pour le visiteur à une expérience de la désorientation dans la mesure où l'installation se construit à partir d'un cadre scénographique et d'un cadrage esthétique échafaudés selon des logiques qui n'obéissent à aucune direction dominante. Le déploiement de tels cadres met à mal l'ordonnancement de la réalité car ils nous emmènent à expérimenter d'autres échelles de temps et d'espace, d'autres rythmes : d'autres manières de fabriquer l'espace et de le vivre.

Ces écritures libres comprennent toujours une construction scénographique, un travail que l'on peut partiellement définir par la construction des espacements, la production des vides et des écarts, un montage qui est aussi la matérialisation conceptualisée de la fiction, le moyen de lui conférer vigueur et contenance. Faisant sienne les logiques de signes, l'installation redistribue les échelles de valeur et ce faisant, transforme notre attention spectatorielle, elle l'encourage à se déployer sans repère, c'est-à-dire à errer, hésiter, dans un jeu qui conduit le visiteur à interroger sa présence, mais aussi à en formuler l'analyse voire la critique. Suivant, on peut considérer l'installation artistique, ici auscultée depuis la sphère muséale, comme un médium conclut dans une pratique spectatorielle, qui provoque la renégociation de l'expérience de la réalité au moyen d'un espace aménagé de telle sorte qu'il suscite

la transformation prégnante des repères sensibles et potentiellement l'émergence d'inspirations critiques voire polémiques chez le visiteur qui s'y aventurent. En outre, dans le contrechamp qu'offrent leurs singularités respectives, ces installations nous donnent à repenser les modes de mises en visibilités dominants qui parcourent l'expérience de l'art dans le contexte de l'exposition muséale, tout comme les modes d'énoncés et d'explicitations propres à l'archétype muséal. Ainsi, nous considérons à travers ces exemples que, plus que toute autre forme d'art, l'installation offre les moyens de s'extraire momentanément des configurations normées propres à la représentation muséale, cela parce qu'elle densifie ou donne corps à la démarche artistique du fait de sa propension à fabriquer scénographiquement sa présence – qui n'est autre que celle de la subjectivité de l'artiste.

L'installation est un espace de résistance

À propos de l'œuvre d'art, Gilles Deleuze pu mettre en lumière le fait que celle-ci ait « *quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance*» (Deleuze, 1987). Pour le philosophe, « *l'acte de résistance, a deux faces : il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte d'hommes.* » (Deleuze, 1987). La résistance de l'œuvre d'art au temps qui passe, soit ce que l'œuvre d'art oppose à la finitude de l'homme, ne nous semble pas représenter l'entrée la plus intéressante pour notre propos sur l'installation. Par contre, envisager la résistance de l'installation en termes de production de contextes spatiaux purement subjectifs devenant sous le régime esthétique de l'art l'objet ou l'environnement du regard sensible, l'est assurément.

Les domaines de l'installation, parce qu'ils s'accommodent de l'espace au sens large – la diversité des terrains et des pratiques artistiques en témoigne largement – suivant des directives fictionnelles qui se situent dans le contretemps des rythmes dominants le réel, constituent des actes de résistances. Selon cette approche, l'acte de résistance intrinsèque à la forme de l'installation est relatif à l'espace en tant que matériau et support de l'installation. Car, dans la logique

actuelle du temps réel qui est celle de la dissolution de l'espace, soit de l'abolition des distances et de la disparition des « *souverainetés contextuelles singulières* »[103] (Merlini, 2013), l'aura de l'espace réel, sa profondeur pourrait-ton dire, c'est-à-dire l'espace en son sens le plus ontologique, le plus lié à l'*être-là* – le *dasein* Heideggérien – ou plus exactement aujourd'hui au *pouvoir être-là*, devient un enjeu politique. Lorsque l'artiste investit scénographiquement une portion d'espace qui servira intégralement à produire l'œuvre, celui-ci crée un dissensus. Son geste crée de la différence qui perturbe les logiques de nivellement des spatialités et des temporalités issues des machines ontologiques capitalistes, en opposant aux procès qui sous-tendent leur mobilisation dans des régimes de flux, une respiration, un détour, un pli. Ainsi, cet acte de résistance matérialisé par des spatialités devient dans le contexte communicationnel et médiatique de l'exposition, un acte de communication au sens d'un processus relationnel. Car, l'espace de l'installation médiatise une certaine expérience qui se trouve mise en abyme dans l'exposition-média. En d'autres termes, l'installation s'adresse directement au visiteur parce qu'elle est une œuvre de l'espace, et qu'à ce titre, elle donne lieu à une médiation puissante, transmettant à quiconque s'y aventure où s'en saisit par le regard curieux, l'alternative au réel qu'elle constitue. C'est sa définition hétérotopique.

L'installation est donc de l'ordre d'une *géographie nouvelle*[104], de l'ordre d'une subversion du réel, acte de résistance si l'on admet que l'art nous donne les moyens d'une médiation pour retrouver un regard vivant, c'est-à-dire déréglé, redistribué sans hiérarchie au gré d'une sorte de poïétique qui lui serait propre ; un regard in fine producteur de subjectivation, qui revient, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, à « *regarder donc : assumer l'expérience de ne rien garder de stable* » (2014, p.52)

---

[103] La mobilisation de l'espace à l'heure des médiations télétechnologiques conduit quiconque est appareillé à évoluer dans un espace *schizotopique*, c'est-à-dire un espace dans lequel les seuils spatiaux-temporels se trouvent suspendus par le diktat de l'instantanéité : « *On finit par se trouver toujours dans des lieux où pourrons confluer les urgences propres à d'autres agencements contextuels, qui feront impérativement irruption à l'endroit où l'on se trouve, pour nous suspendre à leur nécessité* » (Merlini, 2013, p.20).

[104] Et peut être même peut-elle constituer un registre opérant dans la diversité des pratiques et des projets fondateurs d'une « *contre-géographie* » telle que l'envisage l'économiste Saskia Sannen. Ce peut être là que se cache l'acte de résistance : la création artistique « installée » comme multiplicité d' « *interventions subversives qui opèrent dans l'espace du capitalisme mondial* » (Sassen, 2007, cité dans Merlini, 2013, p.127), et nous rajouterons pour notre propos : *interventions qui transforment l'espace*. Cela ne fait pas nécessairement de l'installation une utopie bien que certains projets artistiques puissent en relever.

par contradiction à l'apathie qui caractérise le regard éduqué et baignant dans le régime médiatique contemporain des images fluides et transparentes.

« La maison aux personnages » : omnipotence de la fiction

À partir de ces spéculations, nous allons reprendre le chemin de l'installation artistique. Cette fois, il ne s'agira pas d'une installation prenant place dans un musée, mais ayant pour théâtre l'espace urbain. Il ne s'agira pas non plus d'une installation étant vouée à être exposée sur une période temporelle finit, mais bien d'une œuvre d'art ayant pour vocation à rester dans l'espace urbain durant un temps indéfini. Ainsi, ce paramétrage joue contre la définition de l'installation comme œuvre d'art pouvant être déplacée et remontée en d'autres lieux, indépendamment des contextes dans lesquels elle est placée – partant de l'idée que « *l'espace de l'installation est mobile* » (Groys, 2015, p.68). Mais, la découverte et l'analyse de cette œuvre devront mettre en visibilité la transitivité des spatialités inhérentes à cette installation : celle-ci est faite de micro-scènes qui s'y intègrent « à l'intérieur ». En conséquence, malgré l'apparent figement spatio-temporel qui correspond au caractère définitif de sa situation dans l'espace urbain, l'œuvre fait office de théâtre mettant en scène plusieurs espaces clos mais pour autant traversés, ouverts sur le monde environnant.

L'œuvre que nous avons choisi d'étudier est « *La maison aux personnages* ». Elle a été conçue par le couple d'artistes russes Ilya et Emilia Kabakov en 2009 pour le compte de la ville de Bordeaux, dans le cadre d'une commande publique engagée par la ville afin d'accompagner les transformations urbaines amenées par la construction du tramway depuis le début des années 2000. Les époux Kabakov sont de nos jours mondialement connus pour leurs installations artistiques. Celles-ci allient subtilement remémoration historique et imagination poétique (Ramade, Sd) au terme d'une pratique artistique impliquant systématiquement l'espace comme vecteur d'une élaboration scénique. La plupart des installations des Kabakov sont aujourd'hui exposées dans les plus hauts lieux d'art contemporain au monde. Ilya Kabakov, principal artisan de ce duo, est peintre

et plasticien. À partir des années 1980, il forge le concept d'*installation totale* pour caractériser la manière dont il pratique l'art de l'installation. Reprenant à son compte la vieille idée d'œuvre *d'art totale*[105] – « *Gesamtkunstwerk* » – issue du romantisme allemand et que Richard Wagner avait le premier tenté d'atteindre en visant « *l'union de toutes les branches de l'art* » (Wagner, 1898, p.56), Kabakov entrevoit dans l'installation « *un genre nouveau* » (Kabakov, 1995, p.27) pouvant surpasser tous les autres arts plastiques par sa capacité à opérer effectivement la synthèse des domaines de l'art [106] et à renouveler intégralement l'expérience esthétique. L'installation totale est une création spatiale multimédiatique « *conçue de telle manière que le spectateur lui-même, happé par l'installation, se retrouve à l'intérieur* » (Ibid, p.26). Que cela signifie-t-il ? Que l'installation est capable de faire de lui un élément de l'œuvre à part entière, voire un matériau. Comment ? En devenant un médium à travers lequel s'agence des processus de subjectivation, et en intégrant ces processus dans le déroulé de l'œuvre. Pour un premier éclairage de ces mécanismes, il faudra comprendre que l'installation manipule le spectateur, l'illusionne, autant qu'elle l'éveille à lui-même. Et que c'est dans cette palpitation où le spectateur devient la « victime » de la scène qu'elle configure, et simultanément l'artisan du voyage à laquelle elle le convie, que le concept d'installation totale opère. Enfin, on ne peut nier que les perspectives analytiques que sous-tend ce concept tendent à qualifier un modèle d'installation idéale, absolue, étant donné la totalisation de l'expérience spectatorielle qu'il sous-entend.

Dans la perspective de l'installation totale selon Kabakov, l'expérience du visiteur trouve analogie dans l'activité du lecteur, car l'expérience qu'elle configure s'apparente à une immersion rythmée par les états de conscience du visiteur. Au moyen d'une dramaturgie de l'espace, l'installation totale nous pousse à nous confronter à la fiction qu'incarne son décor, elle nous pousse à questionner l'état de notre présence spectatorielle. Comme il l'entend lui-même : « *l'installation totale est le lieu d'une action figée, où s'est produit, se produit ou peut se produire un*

---

[105] Le concept d'œuvre d'art totale repose sur la synthèse des arts, qui, dans la perspective romantique allemande, est censée conduire à révolutionner l'esthétique du monde. L'œuvre d'art totale devrait être amenée à solliciter son audience de manière totale, c'est-à-dire de manière multi-sensorielle et polyphonique, par le biais d'une esthétique dans laquelle art et vie ont fusionné.

[106] L'artiste évoque : « *la capacité qu'à l'installation totale d'attirer à elle et d'assimiler non seulement toute les formes d'arts plastiques (dessins, tableaux, objets), mais aussi les autres genres (littérature, musique, show)* » (Kabakov, 1995, p.28).

évènement » (Kabakov, 1995, p.27). Autrement dit, c'est le lieu d'une représentation spectrale qui ne manque pas d'interpeller le spectateur en le provocant. En effet, face à l'artificialité du décor qui lui est présenté et en l'absence d'acteurs, le spectateur est inévitablement invité à élaborer le sens de ce qui ce donne à sa vue, sans que celui-ci ne puisse devenir totalement clair étant donné l'impossibilité de l'activité spectatorielle à englober la totalité de la scène qu'agence l'installation. Ainsi, le spectateur se vit lui-même comme acteur car il identifie sa pratique à l'espace de la scène qu'il occupe. Il « se retrouve à l'intérieur » en tant qu'il est partie prenante du processus par lequel il s'investi – ce que nous observerons dans *La maison aux personnages*. Quant à cette manière qu'a l'installation totale de nous impliquer, le curateur Robert Storr a pu émettre l'analyse suivante :

> « *Visiter une installation (…) revient à développer une intense conscience de soi quant à la façon dont l'entièreté de la situation nous oblige à fonctionner simultanément comme public [audience] et acteur* [animating force]» (Traduction - Storr, 1999).

C'est dans cette oscillation permanente entre fiction et réel et se joue l'élaboration de processus de subjectivation chez le visiteur, que l'installation parvient à se produire comme totalité, c'est-à-dire comme un espace holistique favorisant l'émergence d'une pleine conscience de l'ambivalence qui saisit le visiteur de l'installation quant à la situation qu'il vit (Groys, 2015). Dans cette perspective, l'espace qui en découle est une scène ambivalente, diffuse, un lieu où les distances et les positions qui mettent habituellement en tension l'acte de représentation se brouillent et s'interpénètrent intégralement.

Un lieu ordinaire

À Bordeaux, *La maison aux personnages* est située dans le cœur battant de la ville, quartier Saint Augustin au niveau des boulevards, non loin du centre hospitalier, sur une petite place. Elle se présente sous la forme d'une maison à deux étages enduite de pierre beige typique de l'habitation bordelaise. La maison se dresse depuis 2009 au milieu d'un carrefour de voies de circulation, dont celle qui en justifia l'implantation : le tramway. Elle est par ailleurs le seul bâtiment à occuper la placette, laquelle est aménagée d'arbres et de haies végétales qui participent au fil de leur croissance à rendre le lieu plus agréable, plus indépendant face au défilé motorisé environnant. Se référant à son architecture où à sa situation dans l'espace, rien ne

pourra au premier abord permettre de distinguer l'œuvre d'un édifice public ordinaire récemment rénové. Or, ce bâtiment de 148 mètres carrés n'a rien de quelconque puisque c'est une œuvre d'art. La maison n'est pas habitable en tant que telle, mais elle est habitée par plusieurs personnages de fiction. Ces habitants imaginaires sont au nombre de sept, comme les sept pièces que compte la maison. Chaque pièce peut être traitée comme une installation à part entière. *La maison aux personnages* totalise tous ces micro-territoires subjectifs en un seul lieu. Chacun de ces espaces incarne un personnage issu de l'imaginaire de l'artiste. Ces espaces sont des lieux de vie, plus particulièrement des chambres à coucher, excepté un, qui est un atelier de travail[107]. L'installation réveille l'image, encore animée par le travail de Kabakov, des appartements collectifs qui peuplèrent l'U.R.S.S dans la première moitié du XXe siècle. De manière générale, sa pratique artistique s'intéresse à manipuler et déformer l'installation totale qu'a pu représenter l'état soviétique (Groys, 1990).

L'analyse s'attachera à investiguer le dispositif de l'œuvre sans fouiller plus avant le programme fictionnel et l'univers construit par Kabakov. Nous pensons que cela constituera un moyen suffisant de mettre à jour les rhétoriques de l'espace qui découlent de l'installation totale sans risquer l'explicitation d'une œuvre aux ramifications multiples.

De l'objectivation d'une installation

Comme cela a été évoqué, l'œuvre est caractérisée par sa relative discrétion. Sa forme, qui est celle de la maison locale, confère à l'installation une présence nuancée. En reprenant les codes esthétiques environnant de l'habitation locale, elle se fond dans le décor, elle est un élément de l'installation urbaine. D'autre part, aucun affichage n'en mentionne à notre connaissance l'existence dans le quartier, aucune signalétique particulière aux environs. Moi-même, ayant pour projet de

[107] Les chambres s'intitulent: « Je dors dans le jardin », « Comment se perfectionner ?», « Je plonge dans les souvenirs », « En barque sous les voiles », « Ne jamais rien jeter », « Le paradis sous le plafond ». L'atelier s'intitule : « La soif d'invention ». La découverte de ces espaces se fera en partie aux moyens des textes présents sur l'installation, textes dont la ressource constitue un outil de médiation de premier plan pour le musée d'art contemporain de Bordeaux (CAPC) à qui a échu la conservation. Pour une consultation complète de ces textes : (CAPC, 2010). Pour une analyse de chacune des pièces à la lumière de l'esthétique Kabakovienne voir : (Cazaux, 2013).

découvrir l'œuvre après en avoir appris l'existence, je n'ai pas su distinguer au premier coup d'œil qu'il s'agissait de l'œuvre en question. Cette situation d'anonymat est intéressante, car elle tend à qualifier un contexte d'appréhension de l'œuvre qui est radicalement différent des situations précédemment décrites avec les installations « muséales » de Mark Manders et Thomas Hirschhorn. Dans ces exemples, l'œuvre était placée dans un régime événementiel de visibilité esthétique produit par l'exposition et garantit par l'enceinte muséale, laquelle en déterminait totalement l'existence et le rayonnement. L'œuvre était attendue, le spectateur était avant tout défini par sa présence dans le musée, l'installation existait par rapport à une exposition. Mais, dans ce troisième exemple, l'œuvre d'art n'est plus encadrée comme telle, le contexte ne distingue à priori aucun corps spectatoriel, l'événement de l'exposition ne peut plus servir à temporaliser l'œuvre placée durablement dans ce territoire – quoique l'on puisse considérer la ville comme le terrain d'une pratique expositionnelle institutionnalisée. D'autre part, dans la ville, l'installation entendue comme le domaine souverain de l'artiste est plus difficile à admettre. Car, l'œuvre est ici l'objet de regards compris dans des rythmes quotidiens, dans des fluctuations urbaines : elle est immergée dans une contingence propre à l'espace urbain et ses rythmes de vie.



Vue d'installation 7. Emilia et Ilya Kabakov, *La maison aux personnages,* (2017). Installation permanente (2009-…). Vue extérieure aux abords de la maison, Bordeaux. Photo : Michaël Dion.

En outre, sur cette placette, le regard n'est pas à l'abri, il n'est pas sacralisé comme au musée. Il provient au contraire de pratiques hétérogènes pouvant se télescoper, se gêner. Il se comprend à l'intérieur ou entre des processus de territorialisations et de déterritorialisations permanents qui innervent et mettent en tension cet espace de carrefour et de flux. Aussi, l'œuvre peut en apparence perdre de son efficience à incarner un dissensus face à la réalité sensiblement conflictuelle dans laquelle elle prend place. Le dehors ne lui faisant aucunement place. Or, parce que c'est un bâtiment, précisément une maison, elle parvient à conjuguer ces éléments en une forme totalisante articulant fiction et réalité et ayant la qualité d'étendre le projet de l'artiste hors de la temporalité de son installation en tant que telle[108].

Ainsi, en mobilisant l'habitation privée comme moyen formel d'inscrire l'œuvre dans la ville, les artistes jouent sur les apparences et dérangent l'ordre ordinaire. Car, la forme-maison altère la signalisation de l'œuvre comme telle : elle opère au niveau de sa désignation en remédiant aux regards qui parcourent l'espace urbain. En outre, son détournement dans le projet artistique se fait au bénéfice de ses habitants imaginaires : ils deviennent symboliquement les propriétaires d'un lieu matériel qui occupe l'espace public pour autant que cela puisse heurter les consciences locales[109]. Sur ce point, on peut voir dans cette démarche artistique une forme de prise de pouvoir sur l'espace qui se concrétise, ou acquiert une sorte de puissance politique et critique, à travers la vacance effective du lieu. Laissée comme place du pouvoir de l'imagination, la maison est la tentative d'opérer à l'intermédiaire de la fiction et de la réalité ; elle se joue du réel, le met à l'épreuve en proclamant l'émancipation de l'imagination et l'hétérotopie spatiale.

Ainsi, à la surface des apparences, l'architecture qu'emprunte l'œuvre tend à provoquer l'effervescence des spatialités qui sous-tendent son territoire d'implantation et qui mettent inévitablement en tension le geste artistique de son

---

[108] La perspective temporelle dans laquelle s'inscrit le projet artistique témoigne d'une ambition à transformer pour longtemps le lieu de son implantation. Les Kabakov voient cette œuvre devenir avec le temps : « *la curiosité, voire le signe distinctif du quartier* » (cartel, *La maison aux personnages*, 2009).

[109] C'est ce que tend à éclairer certains articles de presses locales faisant état des polémiques et ressentiments que cristallise l'œuvre et son coût important – plus de 560 000 euros – notamment auprès des riverains (Bordeaux7, 2016).

encastrement[110] dans la réalité concrète. De fait, l'insertion symbolique de l'œuvre dans ce territoire urbain est rendue possible parce que « *l'architecture a une fonction d'articulation narrative* » (Weber, 2003, p.208). Il faudra alors tenter de comprendre pourquoi la forme-maison de l'œuvre peut-elle engendrer et déclencher des lectures subjectives conflictuelles ; que cache cette installation qui pique notre inconscient et attise notre conscience ?

Il semble que ces questionnements peuvent être résolus en abordant le vaste processus d'entendement de la réalité qu'incarne l'habitation. En effet, comme le démontre le philosophe Peter Sloterdijk, le logement est « *un générateur de redondance […] une machine à habitus, dont la mission est de séparer en familiers et non-familiers la masse des signaux « venus du monde » et candidats à la signification* » (Sloterdijk, 2005, p.461). En ce sens, le logement est un filtre dans lequel s'organise la territorialisation de l'existence, une *station scénographique intime* dans laquelle le sujet se pratique lui-même dans la résonnance à l'extériorité mondaine. C'est un milieu « *propre à soi même* » (Mons, 2013, p.88), un lieu autant mental que concret[111], simultanément ouvert sur le monde et agissant comme clôture propice à la fondation du sujet[112] – ouverture et fermeture compris en une seule scène[113]. Cette ambivalence propre au logement se retrouve exacerbée dans l'installation des Kabakov, car cette maison est une enveloppe mais aussi paradoxalement un moyen de rayonner. C'est un élément du décor urbain qui excelle par son intégration, mais c'est aussi un intérieur, c'est-à-dire le lieu de l'envers et du retrait qui ne se laisse pas prendre totalement au jeu de l'immersion – de surcroit si

---

[110] Selon le philosophe Peter Sloterdijk l'encastrement est l'expression d'une territorialisation modulée par l'ambiance. Le logement à l'ère contemporaine peut ainsi être explicité comme un « *appareil d'encastrement* » (Sloterdijk, 2005, p. 464) ou « *centre d'immersion monté* » (Sloterdijk, 2005, p.471) dans la mesure où il rend compte d'une ontologie recouvrant tous les processus existentiels par lesquels l'homme se maintient vivant dans le monde.

[111] Sur l'élaboration des lieux, il nous semble tout à fait juste de souligner que : « *dans notre expérience, les images mentales affluent, un lieu se forme par cristallisation des impressions, des affects, des souvenirs, des émotions, des imprégnations de l'environnement immédiat ou lointain. Il est autant mental que matériel pour l'être, il n'est donc pas certain, infaillible, maitrisé, monumental. Au contraire l'imbrication entre le mental et la matérialité semble inextricable, indémêlable, elle nous fait accéder à la fragilité des milieux en leur confusion, par leurs fuites contingentes* » (Mons, 2013, p.76).

[112] « *La maison possède les fonctions combinées de la coquille et de la racine* » (Alberganti, 2013, p.125).

[113] Cette ambivalence est aujourd'hui exacerbée par les modes médiatiques dans lesquels se déploie notre existence. Jamais plus qu'aujourd'hui le logement n'a été « *troué, transpercé, dédoublé par les objets médiatiques et leur potentiel déterritorialisant* » (Mons, 2013, p.95).

l'on se réfère à l'espace intime de la chambre à coucher[114]. En ce sens, *La maison aux personnages* est un lieu de vie apparemment figé, comme saisit dans l'instantané d'un décor, mais aussi quelque part le théâtre d'existences privées en train de se jouer, dont on ne peut que distinguer les contours : nous sommes en face du paradigme de « *l'habitacle comme installation totale* » (Sioui Durand, 1997, p.64). En conséquence, nous dirons de l'installation des Kabakov qu'elle est une œuvre introvertie, dérangeante par son expressivité silencieuse. Or ce trouble, ici envisagé seulement à la surface, devient d'autant plus concret lorsque l'expérimentation visuelle de l'œuvre prend le pas sur l'expérience de l'espace environnant.

Scénographie du regard

La particularité de *La maison aux personnages* est assurément le dispositif de regard qu'elle contient, c'est le point d'achoppement par lequel l'installation acquiert sa singularité. Celui-ci peut être résumé à la variable suivante : les corps sont à la fois absents et exclus de la maison. Absents, car l'on ne verra jamais les habitants de la maison, ce ne sont que des spectres : seules leurs émanations matérielles et idéelles pourront être saisies. Exclus, car l'installation n'ouvre à la visite qu'en de très rares occasions, lors des journées du patrimoine par exemple. En dehors de ces moments exceptionnels, l'œuvre se présente au quotidien comme un lieu fermé. Mais cela n'empêche pas de pouvoir la « visiter » : l'inaccessibilité de l'installation au corps du visiteur fait partie du dispositif. Pour découvrir ce qu'elle cache, l'installation demande deux types d'opérations au spectateur : la lecture et l'observation. Ces pratiques sont divisées en deux temps dont l'assemblage dans l'expérience subjective du spectateur conduit à produire l'œuvre totalement. Décrivons : les façades du bâtiment comportent quinze fenêtres ainsi qu'une série de sept textes placardés à hauteur d'œil. Il y a un texte par pièce que compte la maison. Chacun de ces sept textes est rédigé à la première personne. Chacun correspond à une prise de parole de l'un des personnages, comme une existence en train de se raconter. Sous la forme d'une courte fable aux émanations franchement poétiques, chaque

[114] Pour mettre en perspective l'ambivalence identifiée, rappelons que « *la chambre, lieu de l'intime dans la géographie de l'architecture domestique » est aussi le « dispositif grâce auquel se configure la visibilité depuis la Renaissance Italienne* » (Parfait, 2001, p.153).

personnage nous explique comment il s'est accommodé du monde, quelle stratégie, subterfuge ou attitude il a élaboré pour faire face aux vicissitudes de l'existence[115]. La mise en relation des éléments du décor intérieur propre à chacune des pièces avec leurs éléments narratifs respectifs situés à l'extérieur du bâtiment, garantit au spectateur au moins l'éclaircissement du propos de l'œuvre, sinon une élaboration complète du sens de l'œuvre à partir des éléments fictionnels mis à sa disposition. Ce dispositif demande ainsi une mobilisation active du spectateur. Qu'il s'agisse de sa vue ou de ses déplacements, celui-ci sera invité à répéter les opérations, à multiplier les postures et angles de vue pour accroitre sa compréhension des personnages et de leur univers.



Vue d'installation 8. Emilia et Ilya Kabakov, *La maison aux personnages,* (2017). Installation permanente (2009-…). Vue intérieure : « Je dors dans le Jardin », Bordeaux. Photo : Michaël Dion

[115] Ces textes « *expliquent en détail leurs engouements et permettent de comprendre qui ils sont* » (cartel : La maison aux personnages, 2009).

Dans ce jeu, les fenêtres occupent une fonction de médiation qui est au cœur du dispositif. Elles sont en effet le seul moyen dont dispose le spectateur pour accéder à l'intérieur du bâtiment, comme « *autant de chemins d'accès visuels à l'intérieur de l'œuvre*, *autant de livres ouverts sur l'intimité de sept personnages à la folie douce comme un songe* » (Cazaux, 2013, p.85). Il faudrait toutefois nuancer toute affirmation ne précisant pas l'opacité que contient un tel dispositif de vision. D'abord, il demande à chaque spectateur d'adopter un regard voyeur, que celui-ci assume de jeter son regard par la fenêtre pour pleinement saisir ce qui se trame à l'intérieur. Cette condition participe à définir intégralement le spectateur par le prisme de son activité, conformément au programme de l'installation totale. Poussé par le reflet de la lumière du jour environnant, celui-ci devra coller son visage à la vitre pour observer. En outre, chaque cadre de fenêtre est délimité par des rideaux intérieurs placés de telles manières que le regard malaisé du spectateur-voyeur se retrouve à nouveau gêné dans son déploiement. Dans ce dispositif, les angles morts sont récurrents, le regard est systématiquement accroché par la surface vitrée, laquelle est de surcroit rapidement embuée par la proximité du visage scrutant. Toute appréhension diurne de l'œuvre mettra en évidence des difficultés pour regarder. La photographie en fournit un témoignage frustrant ; à chaque fois le décor extérieur viendra se mêler à l'intérieur à travers toutes une gamme de reflets malvenus.



Vue d'installation 9. Emilia et Ilya Kabakov, *La maison aux personnages,* (2017). Installation permanente (2009-…). Vue intérieure : « Je plonge dans les souvenirs », Bordeaux. Photo : Michaël Dion

Ainsi, dans sa découverte de l'œuvre, voire dans sa quête d'élaboration du sens, le spectateur se retrouve confronté à l'impossibilité d'une appréhension complète et maitrisée de l'œuvre : au bannissement des corps à l'intérieur de l'installation, s'ajoute la frustration d'une scénographie qui s'amuse du visible et qui semble dans une certaine mesure nous déposséder de notre perception. De cet état découle une implication tout à fait pertinente pour illustrer l'accaparement du spectateur spécifique à l'installation totale. En effet, l'installation l'accapare dans le sens où la lecture définitive qu'il en produit est le résultat d'une fatigue perceptive et cognitive issue du dispositif. C'est à l'issue de ces atermoiements subjectifs, que s'opèrent des choix dans lesquels l'interprétation de l'œuvre trouve sa résolution.

L'installation au reflet du musée

Il faudra évidemment noter le parallèle qui peut être émis entre *La maison aux personnages* et la métaphore muséale. En effet, cette installation peut être considérée comme une immense vitrine derrière laquelle le regard du visiteur prend ses quartiers. De même, le découpage spatial de l'œuvre offre à la perception une mosaïque de proposition d'aménagement comme autant de salles d'un musée. Le travail du regard en relation avec la scénographie et le montage de chaque pièce correspond à des processus d'élaborations subjectives, d'éveils de la sensibilité corrélativement à des motifs ontologiques mis en scène, suivant des modalités de parcours similaires à l'espace muséal, et ce, bien que le corps du visiteur soit ici exclut. Chaque narration imprimée à l'extérieur de l'édifice peut également être ramenée à l'état de cartel, comme une aide à la visite habillée par la sensibilité des artistes, dont le spectateur se servira inévitablement pour assembler l'œuvre. Alors, la transversalité avec laquelle l'installation nous interpelle et enclenche le regard rappelle la manière dont est effectivement construite l'exposition muséale en tant que support médiatique s'adressant au visiteur. À cet égard, comme sur d'autres aspects reflétant des processus d'inclusion du spectateur dans sa trame scénique, *La maison aux personnages* peut être considérée comme une installation totale[116].

[116] On pourrait aussi penser le logement comme installation totale, ou comme totalité du sujet-installé-dans-le-monde.

Pour notre propos, il faudra contrebalancer la métaphore muséale, en observant comment l'installation clame par l'intermédiaire de la forme qu'elle emprunte la nature privée et intime des scénographies intérieures et du fourmillement d'objets personnels qui se donnent successivement au regard du visiteur. En cela, elle signale à contrario du *suspens* dans lequel se retrouve l'œuvre d'art dans le contexte du musée (Déotte, 2011), que chaque décor, voire chaque élément du décor est ici inscrit dans un déroulé[117], un processus d'élaboration de la vie quotidienne. Elle oppose à donc à « *la collection de choses superflues, inutiles, « mortes »* » (Groys, 1995, p.18) que scénographie l'exposition muséale, une collection privée qui fonctionne comme une « *anti-exposition* » (Sloterdijk, 2005, p.465) parce que la forme de l'habitation privée à laquelle elle recourt oppose un dédoublement subversif des modalités de regards telles qu'elles se pratiquent dans l'espace muséal. Et ce dédoublement devrait aussi être considéré en termes spatiaux à partir de la localisation de l'œuvre dans l'espace public urbain. Il s'agirait pour cela d'envisager cette installation à partir du renversement des rapports d'englobement du spectateur, ce qui revient par extrapolation à considérer l'espace environnant, la ville elle-même avec ses ambiances et ses flux, comme une installation, tandis que l'intérieur de la maison dans lequel vient se loger le regard du spectateur situe un cadre depuis lequel l'observer et en opérer la critique. Dès lors, il faut prendre acte du mécanisme d'interférence ou de révolution qu'occasionne *La maison aux personnages* face aux situations de désignation ordinaires qui parcourent le réel. Malgré l'apparente simplicité et la sérénité que dégage sa forme, l'œuvre nous heurte notamment parce que « *l'objet et son lieu sont présentés dans le même geste d'empoignement.* » (Sloterdijk, 2005, p.467). C'est cette intrication des perspectives visuelles, située au cœur du processus par lequel le réel sert de matériau pour créer une autre réalité, qu'il est permis d'observer de manière paradigmatique dans cette installation.

[117] Ainsi se donne à voir la présentification de l'absence des personnages par l'environnement scénographique : « *Les environnements de Kabakov sont des pièces de théâtre dans lesquelles les objets se substituent aux protagonistes. Ainsi, les choses que l'on découvre sont les traces d'actions qui, à leur tour, évoquent des acteurs absents* » (Storr, 1995, p.15).

À partir de cette succincte analyse du dispositif de l'installation, nous voudrions finalement expliciter en quoi cette œuvre illustre, avec les mécanismes qui lui sont propres, une renégociation de l'expérience de la réalité, et comment elle incarne par voie de conséquence, l'acte de résistance inhérent à l'œuvre d'art. En fait, l'œuvre des Kabakov, parce qu'elle situe une scène tout à la fois immergée dans le monde et coupée du monde, devient un moyen d'explorer les spatialités publiques. Comme tentative d'encastrement d'une scène dans la réalité vécue de l'espace public urbain, elle manifeste les processus par lesquels se crée l'espace, interrogeant la reproduction des lieux et dévoilant l'espace sous l'effet de sa multiplicité ; en ce sens : « *l'installation, c'est l'explicitation esthétique de l'encastrement* » (Sloterdijk, 2005, p.471). Donc l'installation, l'installation totale de surcroit, est un instrument aux services des subjectivités qui peut permettre d'expliciter la réalité en procédant à sa manifestation tangible tout en révélant la plasticité et l'hétérogénéité qui la compose.

D'autre part, on pourrait affirmer que *La maison aux personnages* formule l'acte de résistance en tant que matériau pour une in-visibilité retrouvée, partant de l'idée que son dispositif de vision met en relief – de manière polémique et sociale – un visible qui résiste. En effet, bien que nous n'ayons pu traiter, par manque de place, de la personnalité de chaque personnage ou des lubies qui attisent la mise en ordre du monde que chacun d'entre eux opèrent dans les vitrines obtuses qui leurs sont consacrées par l'artiste, on peut dire que leur étrangeté intrinsèque[118] oppose au régime contemporain de l'hypervisibilité obscène « *à laquelle manque toute négativité du dissimulé, de l'inaccessible et du secret* » (Han, 2017, p.26), une résistance manifeste, de l'ordre d'une opacité résiduelle qui reste pliée et sourde à l'exposition, ici entendue comme processus d'exploitation du visible[119] propre au régime médiatique contemporain. Alors, par le prisme de cette œuvre, on peut voir

[118] Comme l'analyse Boris Groys, les installations de Kabakov « sont des collections de signes privés renvoyant à des souvenirs personnels, dont la profusion, l'illisibilité, l'étrangeté bloquent davantage l'accès à ces souvenirs qu'ils ne l'autorisent » (Groys, 1995, p.18).

[119] Dans une perspective critique, le philosophe Byung-Chul Han écrit : « *l'exposition est une exploitation* » (Han, 2017, p.26), et, de fait, « *l'obsession de l'exposition exploite le visible* » (Ibid, p.27).

que l'installation résiste non seulement aux mouvements et flux qui affectent l'espace et provoquent sa dissolution en dénigrant sa profondeur latente, mais encore en démontrant que la visibilité est aussi le résultat de tensions – sociales, individuelles, subjectives –, de conflits minoritaires et localisés mettant en exergue la résistance des phénomènes visibles à se produire sur une scène – scène qui comme nous l'avons vu (chapitre 2.1), possède cette dualité ontologique résumée dans l'acte du faire-voir et du voir.

Plus généralement, nos investigations dans ce chapitre ont visé la mise en exergue de la dissemblance et de l'ambivalence[120] que porte l'installation artistique du moment que l'on pointe l'hétérotopie qui caractérise sa situation dans l'espace. Forme hétérotopique, c'est-à-dire contre-emplacement dans l'organisation du logos, intervalle à partir duquel opérer sa pensée – laquelle peut être critique, c'est le plus intéressant. En d'autres termes, l'installation produit un dérèglement scénographique afférent à l'aménagement de l'espace – pouvoir – qui préexiste au geste artistique. Ce dérèglement indique différemment des mutations dont la présentation crève le réel – contre pouvoir –, donne corps à la fiction. En ce sens, on peut dire que les scénographies communicationnelles de l'installation métamorphosent l'espace communicationnel muséal, cela parce que l'un et l'autre de ces médiums – œuvres d'art et musée – sont liés hétérotopiquement, indissociables dans le régime de la représentation esthétique que manifeste l'exposition. Cette solidarité tend à indiquer que toute installation pose en premier lieu la question de la métamorphose du contexte socio-spatial de son exposition.

Partant, l'installation transforme l'espace public de son exposition, le musée ou la ville dans nos exemples, en manifestant un dissensus suffisamment opérant pour mettre en tension l'espace de son implantation. Que le geste de l'artiste puisse s'observer à travers l'occupation des spatialités linéaires de l'exposition muséale, qu'il engloutisse tout l'espace mis à sa disposition, ou qu'il s'insère dans un territoire urbain, le geste artistique est toujours dans nos exemples la marque d'une fabrique d'espace conçue dans l'alternative aux régimes de visibilité esthétiques qui

[120] Pour ainsi dire, l'installation peut être simultanément envisagée comme une forme autarcique ou à l'inverse ouverte comme un champ. Comme l'écrit Alain Alberganti, l'espace de l'installation est « *un lieu hétérotopique qui tresse l'espace du dedans et du dehors sans privilégier aucun des deux*. » (Alberganti, 2014, p.295)

parcourent non seulement ces lieux mais aussi plus généralement l'expérience réelle. La pratique artistique de l'installation est celle de la mise en abyme de la réalité attenante au geste de la représentation, geste qui inclut la dimension scénographique des phénomènes. L'installation met en tension l'espace en faisant de lui non seulement le support d'une écriture, mais aussi et surtout le matériau par lequel l'artiste peut interférer dans l'acte de regard du spectateur. L'installation signale l'imbrication de l'espace avec l'œuvre d'art. Elle provoque la réunion des régimes ontologiques et esthétiques au sein d'une expérience qui questionne la complexité du réel.

Répétons à nouveau ce qui pour nous constitue la fondation d'une analyse de l'installation via la problématique spatiale : l'installation est le domaine souverain de l'artiste. Aussi, bien qu'un tel espace ne puisse s'ériger ou se diffuser qu'à l'issue d'une négociation ou d'une collaboration entre l'artiste et les concepteurs de l'exposition en tant que telle, il faut prendre acte du renversement de paradigme qu'appose l'étendue spatiale de l'installation, dans le sens où elle manifeste une scène que se partage artiste et spectateur sans que ne puisse intervenir, dans cette relation de proximité, de médiation institutionnelle. Cela augure une pratique spectatorielle totalement renouvelée, enrichit par les contrechamps et les variations d'espaces qui font varier le média expositionnel, provoquant toutes sortes d'agencements qui peuvent constituer sa mise en abyme.

L'installation est le lieu d'une fiction dont la prégnance spatiale tend à concrétiser l'existence. Et cette fiction peut être entendue comme prise de parole émanant d'une liberté artistique revendiquant son pouvoir à faire coïncider l'acte de création et l'acte d'exposition en une seule forme. Les spatialités anormales ou allogènes qui découlent des installations étudiées, distendent l'espace public, le trouent, provoquent son rebondissement. Ainsi, ces spatialités originales témoignent de l'aptitude de l'installation à reconfigurer effectivement la réalité en offrant les conditions d'une différenciation qui ne fait pas que s'exercer formellement, à l'issue des métamorphoses de l'installation dans l'espace muséal, mais qui transforment les corps-visiteurs en les impliquant, et ce faisant, en leur signalant leur appartenance commune à la configuration spatiale qui en découle. Autrement dit, elles plient le réel en opérant dans son ombre, elles convoquent l'élaboration subjective de sa critique depuis l'écart qu'en formule la fiction, depuis le partage que règle son exposition. Telle quelle, l'installation peut donc encadrer d'autres régimes ontologiques, c'est-à-

dire d'autres voies existentielles ou d'autres modes communicationnels éphémères, qui constituent pour le visiteur autant de manières d'expérimenter différemment le monde vécu et d'en garder ou non la trace, ou plutôt la mémoire. Elles peuvent en ce sens devenir le domaine de prises de conscience qui ne reposent sur aucune certitude – car nul besoin d'y croire pour s'en émouvoir. En effet, la certitude est à bannir lorsque l'on tente d'aborder le terrain de l'installation. C'est du moins ce que nous avons essayé de montrer en approchant ces œuvres à travers les questions de trouble, de stupeur, d'expérience de remise en cause de l'idéal de compréhension, au sein même de l'espace de représentation muséale le plus souvent. Au surplus, c'est en termes de saisissements et de sensations que l'installation nous « impressionne », qu'elle nous transforme au prisme de notre affection, dans une contagion réciproque des affects entre l'œuvre et le corps du spectateur. L'installation nous affecte autant que nous l'affectons dans une relation où se mêlent simultanément le réel et la fiction, la représentation et la scène, l'espace et l'image. Ainsi, l'installation est une forme spatiale qui impressionne les réalités, les rythmes, les images dans lesquelles nous sommes d'ordinaire immergés. C'est ce que nous tacherons d'envisager avec la question subséquente de l'immersion du spectateur dans cet espace.

Finalement, à bien regarder les objets, les sujets et les thèmes spécifiques aux espaces artistiques étudiés, nous retrouvons l'idée de l'installation comme sphère permettant de réfléchir nos existences contemporaines, permettant d'en dérégler les émanations les plus infimes tout en conférant à leur manifestation une assise spatiale, une dimension scénique dans laquelle nous pouvons plonger, nous immerger et rêver. Nous avons ainsi traversé une installation mettant en scène un lieu de travail par l'espace de l'atelier, une autre s'appliquant à conférer une forme spatiale à la consommation en jouant sur la spatialisation du déchet, et enfin, une autre interrogeant l'habitation par un dispositif mettant habilement en reflet l'intérieur. Retenons que ce sont des installations artistiques dans lesquelles s'opèrent métaphoriquement la spatialisation de l'existence humaine. Opportunément, nous verrons là trois installations artistiques qui trament l'existence humaine contemporaine d'après des motifs ramenant cette expérience à une forme spatiale et métaphorique. Travailler, consommer, habiter, comme une triade contemporaine par laquelle évoquer la puissance de l'installation à faire vivre des situations et des moments cousus dans la réalité quotidienne.

Chapitre 5 - L'installation par le prisme de l'immersion

À l'issue des débouchés analytiques relatifs à l'espace de l'installation, il nous semble incontournable de devoir investir le thème paradigmatique de l'immersion. Cela semble en effet constituer le cheminement logique d'une réflexion articulée autour de l'expérience sensible de l'installation et des métamorphoses du réel qui y trouvent emplacement. La notion d'immersion nous parait en effet relever de ces mêmes axiomes. Non seulement elle sous-tend une perspective œuvrant à la caractérisation de l'expérience du visiteur, mais elle offre aussi une entrée déterminante pour explorer plus avant les reformulations de la réalité que détermine l'œuvre d'art à travers les spatialités et les dispositifs qu'elle agence.

Poser la question de l'immersion signifie alors investir à parts égales le champ de la perception et celui de la représentation, et implique de traiter de l'interrelation et de la contingence qui caractérisent nos manière de voir, de penser et de sentir non seulement le monde, mais aussi la réalité telle qu'elle s'offre à nous dans l'expérience esthétique. Entre présentation et représentation, entre l'enveloppement de sens et le trouble réflexif, l'immersion est une notion offrant de nombreux atouts pour saisir comment l'installation peut se définir comme une configuration de scénographies matérielles et virtuelles immergeant le spectateur. En outre, l'immersion est une notion qui intéresse cette recherche car, en plus de donner à penser la manière dont le visiteur se comprend dans la sphère de l'installation, elle s'inscrit de façon paradigmatique dans l'air du temps. Dans cette optique, l'immersion est un processus, un état du sujet percevant, mais également un *mythe* (Triclot, 2014), soit une figure de la contemporanéité qui agrège de nombreuses attentes et désirs.

De fait, notre époque est de mieux en mieux caractérisée par les dispositifs techniques qui se succèdent et s'améliorent à nos chevets. La fascination qu'exercent leurs possibilités, communicationnelles notamment, doit rentrer en ligne de compte dans l'approche du paradigme immersif. Rappelons que la notion d'immersion est issue des rêves que suscita et suscite encore le paradigme technologique comme horizon ontologique commun, permettant à tout un chacun de participer à la communion des affects que rendent possibles les télé-technologies : « *le récit de l'immersion révèle de l'idéologie qui détermine notre relation quotidienne aux technologies* » (Chatonsky, 2014, p.8). L'immersion des individus dans le monde

que construisent leurs pratiques communicationnelles télé-technologiquement médiées ne peut s'envisager indépendamment de cette relation ontologique aux technologies. Plus généralement, on ne peut traiter de l'immersion offerte par certaines installations sans questionner le désir d'immersion qui semble parcourir les pratiques spectatorielles actuelles.

L'art contemporain est un champ d'expérimentation qui s'intéresse autant à la forme qu'à l'effet. C'est-à-dire que la pratique spectatorielle a acquis en son sein les moyens d'une émancipation qui se formule lorsque se place sur la même ligne d'intensité l'œuvre d'art et l'expérience qui en est faite publiquement. Sur ce point, la célébration constante de l'expérience à laquelle l'art contemporain nous a habitué, témoigne avec vigueur de la manière dont l'art peut être une source d'enrichissement en pourvoyant massivement aux désirs d'expérience qui semblent traverser les sociétés contemporaines. Dans ce cadre, l'immersion est un régime expérientiel contemporain [121] culturellement construit à force de façonnage relationnel aux dispositifs techniques interactifs, lesquels accentuent notre capacité ordinaire à alterner et faire se confondre différents états et processus d'immersion. Ainsi, l'attrait d'une partie des arts contemporains en direction d'arts dits *immersifs*, c'est-à-dire offrant une « *expérience d'immersion du corps vivant dans un dispositif technique interactif* » (Bernard et Andrieu, 2015, p.77), démontre la propension perpétuelle de l'art contemporain à se constituer comme un domaine où l'on peut, en tant que spectateur, « faire l'expérience de l'expérience », ou plus exactement « sentir se sentant sentir ». De manière générale, la dimension immersive de l'installation révèle que *« l'œuvre n'est pas seulement à étudier dans son extériorisation mais dans la dynamique interne crée en nous* » (Andrieu et Bernard, 2014, p.13). L'immersion serait dans cette optique « *un dispositif qui dépasse l'expérience habituelle du corps*

[121] C'est pourquoi, même s'il est permis de repérer le paradigme de l'immersion à travers différentes installations pionnières, telles que celle de Duchamp en 1938 ou encore à travers la variante sculpturale du projet *Merz* que construisit dans sa maison l'artiste allemand Kurt Schwitters entre 1919 et 1933, la démarche aurait quelque chose d'anachronique. Dans ces exemples, l'expérience esthétique du spectateur pouvait effectivement être celle d'une immersion dans un espace scénographié par l'artiste. Mais le symptôme de l'immersion que génère le projet artistique sur le spectateur ne renvoie nullement ici à un design d'expérience. Il s'emporte au contraire totalement dans l'œuvre d'art. Cela distingue l'immersion contemporaine telle que nous l'envisageons, en tant que régime d'expérience à forte valeur ajoutée, de l'immersion spécifique à ces installations d'avant-gardes. Car les producteurs d' « *images transcendantales* » (Groys, 2015, p.128), que sont les artistes d'avant-gardes n'ont aucune forme d'adéquation avec l' « *auto-design* » (Ibid) de l'individu contemporain et avec le commerce de l'expérience sensible tels qu'ils s'exercent de nos jours via le prisme des télé-technologies et des médias sociaux.

en produisant en nous des modalités inédites du vécu » (Andrieu et Bernard, 2014, p.14), dispositif permettant au spectateur d'élaborer des processus de subjectivation qui prennent essor relativement au corps doué de performativité. Autrement dit, on peut envisager l'installation comme un dispositif d'immersion ambivalent se résolvant dans la figure spectatorielle : « *par l'effet de son corps dans le dispositif mais aussi par l'effet du dispositif dans son corps* » (Bernard et Andrieu, 2015, p.79). La multiplicité d'expériences sensorielles et immersives que recoupe la création contemporaine à travers toutes sortes de dispositifs, liés notamment à des installations, qui questionnent les *techniques du corps* (Mauss, 1936), qui mettent en tension l'état de notre présence et qui, de façon générale, font vriller notre perception, démontre que le spectateur est devenu l'objet même de la création.

Ainsi, dans la perspective offerte par la notion d'immersion, l'installation est une forme particulièrement efficace dans la mesure où l'expérience spectatorielle qui s'y assemble est construite relativement à une certaine transversalité des phénomènes, un agencement intégral si l'on peut dire. Nous l'avons vu (chapitre 4) dans les exemples précédents : l'installation est une forme d'art spatial qui inclut le spectateur. Elle l'inclut tout à la fois dans sa fiction, dans son dispositif, dans son espace, elle l'inclut comme un rouage de la représentation que lui-même active. Aussi, l'expérience offerte par les installations est celle d'une pratique spectatorielle faisant corps avec l'œuvre, bien que cette inclusion ne puisse déterminer une adhésion. C'est pourquoi l'installation est logiquement articulée avec le principe d'immersion, mais c'est aussi pour ces mêmes raisons que l'on ne peut réduire l'immersion offerte par les installations à l'immersion produite par certains dispositifs techniques interactifs. En effet, l'installation donne à traiter l'expérience de manière totale, non seulement à l'égard des dispositifs techniques que crée et intègre l'artiste dans sa composition mais aussi d'après les motifs scénographiques que véhicule son geste dans l'espace. Il est donc entendu que la donnée scénographique ne peut résolument se voir réduite à la proposition d'un dispositif, dans la mesure où la scénographie excède de notre point de vue la capacité du dispositif à « *capturer, orienter, déterminer, intercepter, modeler, contrôler et assurer les gestes les conduites les opinions et les discours des êtres vivants* » (Agamben, 2007, p.31). Dans le processus scénographique s'exprime au plus fort l'acte de création comme actualisation d'un inédit outrepassant toute forme de cadrage de l'expérience.

Afin d'expliciter la pertinence de la notion d'immersion au regard de la forme installative, il faut rappeler que le visiteur d'une installation se retrouve dans une spatialité qui ne suit pas le cours logique du traitement de l'espace qu'infère son devenir public. Dès lors, le corps du spectateur est immergé dans une composition formelle faisant jouer le réel, le faisant rejaillir par écart, par écran délimitant et excédant, produisant toutes sortes de tournures scénographiques qui transforment la perception et mettent en tension l'intelligibilité de la situation. La pratique de l'œuvre par le visiteur ne se fait plus en rapport à cette dernière, mais sous son influence. Autrement dit, le contexte spatial de l'installation propose au spectateur un décalage qui correspond à l'insertion de sa pratique dans l'œuvre elle-même. Ce processus le contraint à pratiquer son regard dans la rythmicité spécifique à l'œuvre, et suivant, à expérimenter ce qui s'apparente à sa modulation. Car celui-ci ne court plus alors dans l'extension d'espace public à laquelle correspond l'espace de l'exposition, il ne réfère plus par analogie à la figure du *promeneur* ou du *flâneur* décrite par Walter Benjamin (Benjamin, 1993a) – en ce sens il ne manifeste aucune forme de quiétude –, mais s'insère littéralement dans la scène de l'œuvre : « *l'espace de l'installation est une scène, ou une avant scène, sur lesquelles ont lieu des expérimentations* » (Weber, 2003, p.48). De la même façon : c'est « *un laboratoire d'expérimentation spatiale* » (Alberganti, 2013, p.125).

Dans l'installation, notre perception à tendance à s'exercer dans un dérèglement des repères avec lesquels nous ordonnons l'expérimentation continue de la réalité à laquelle nous sommes soumis en tant qu'être percevant. Cela est d'autant plus vrai lorsque l'on découvre des artistes dont le travail se concentre sur la réécriture de nos catégories perceptives ou sur la création d'expériences déclenchant de nouvelles façons de voir ou de sentir. Mais cela reste vrai aussi parce que la dimension spatiale de l'installation est porteuse d'immersion. En effet, dans l'installation nous abordons les phénomènes depuis une localité dans laquelle tout devient objet d'expérimentation [122] dans la mesure où l'installation est une construction spatiale plus ou moins étendue, plus ou moins diffuse, dans laquelle le particulier est un élément du tout – ce qui revient à dire que l'installation offre à faire

[122] « *L'installation crée la condition d'un espace immersif et englobant qui change radicalement la relation du spectateur à l'œuvre d'art, il n'est plus devant une œuvre placée dans un espace neutre et passif, il est à l'intérieur d'un espace actif entouré d'objets qui interagissent* » (Alberganti, 2013, p.127).

sentir l'espace comme un médium révélateur des phénomènes et non l'inverse. Cette remarque vaut alors pour le corps lui-même. Dans cette entente, le corps devient un objet d'expérimentation pour le spectateur au même titre que le matériau spatial l'est pour l'artiste qui crée une installation. De la même façon, dans le cadre spatial de l'installation, la perception n'est pas « *laissée à elle-même* », elle est au contraire éveillée « *à ses propres accomplissements* » (Merleau-Ponty, 2014, p.46) parce que c'est précisément cette mise en présence de la perception du sujet pour lui-même qui façonne l'objet de la contemplation. Autrement dit, parce qu'elle inclut la composante spatiale dans son processus, la configuration archétypale de l'installation touche inévitablement à la fabrication d'une expérience qui à trait à l'expérience du corps dans l'espace, soit du corps à l'intérieur de l'œuvre, ce qui semble effectivement renvoyer à un état d'immersion. En ce sens, on ne peut qu'appuyer la thèse d'Alain Alberganti pour qui : « *c'est la spatialité englobante qui constitue la spécificité de cet art.* » (2013, p.123).

En conséquence, pour traiter de la vaste question de l'immersion relativement à la sphère de l'installation, il nous semble qu'il faille élaborer un parcours de la question à même d'en intensifier le motif. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous allons aborder l'immersion via le régime de l'expérience subjective et sensible. Il s'agira de réfléchir à l'enveloppement du corps, des sens et de l'esprit, dans le contexte spatial de l'installation, afin d'éclairer quels processus perceptifs et réflexifs en découlent.

Dans un second temps, nous traiterons de l'immersion en tant que régime d'engagement esthétique. Ce sera alors l'occasion de réfléchir aux interrelations et divergences qui mettent en tension et réunissent représentation et présentation dans l'expérience immersive.

Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous traiterons du paradigme de l'immersion à partir d'objets esthétiques permettant d'entrevoir les familiarités qui unissent le couple installation - immersion. Pour ce faire, nous réfléchirons avec ces exemples aux manières de fabriquer l'immersion à l'ère contemporaine ainsi qu'aux manières dont l'immersion est devenue un régime de fabrication de l'expérience réelle, urbaine notamment.

5.1 Les sens immergés dans l'installation

Pour aborder l'immersion par le prisme de l'installation, nous allons en premier lieu nous pencher sur la manière dont l'installation peut affecter nos sens au moyen de scénographies provoquant leur enveloppement, parfois leur redistribution et leur mélange. L'imprégnation de notre perception est un motif récurent dès que l'on se penche sur des installations dans lesquelles l'espace de l'exposition est transfiguré sous l'effet du geste artistique. Une telle exploitation de l'espace plastique affecte inévitablement nos sens dans la mesure où le corps est immergé dans une composition sensible dans laquelle la communication des affects est latente.

« La liberté guidant la laine » : regard haptique

En octobre et novembre 2017, l'artiste plasticien français Jérémy Gobé était exposé à la galerie Silicone à Bordeaux ; l'exposition « *Double Nature*». Nous nous intéressons à l'installation qui occupait alors l'entrée de la galerie : « *La liberté guidant la laine* ». Pour mettre en perspective l'œuvre, retenons que l'artiste s'intéresse aux formes du geste, qui peuvent être le propre du vivant, mais qui peuvent être aussi issues de la main de l'homme et des machines qu'il ou qui le mobilise dans le cadre de processus de fabrication. Avec le textile comme matériau de prédilection, et « matière première » de l'installation dont il est question, son travail questionne non seulement la dimension artistique des gestes issus des savoir-faire ouvriers et artisanaux, mais s'attache surtout à prolonger ces formes errantes en y incorporant sa pratique artistique de sculpteur, de façon à libérer les gestes compris dans leurs systèmes de productions, et ainsi engendrer des formes nouvelles qui incitent à reconsidérer matériaux et objets sous de nouvelles coutures.



Vue d'installation 10. Jérémy Goblé, *La Liberté guidant la laine*, (05/10 – 18/11/2018), exposition « Double Nature ». Entrée de la Galerie Silicone, Bordeaux. © Jérémy Goblé / Courtesy Galerie Odile Ouizeman. Photo : Michaël Dion.

La liberté guidant la laine est une installation in-situ dans laquelle le textile acquiert une corpulence. Dans cette œuvre, il devient le vecteur et l'expression d'une mise en tension du caractère plastique de l'espace d'exposition, lequel se retrouve sous les traits de l'œuvre, comme sculpté. Elaborée à partir de larges pans de laine tricotée en maille Jacquard qui développent indéfiniment le même motif géométrique rouge et blanc, un pattern qui rythme la surface textile, l'œuvre fonctionne comme une tapisserie mutante et mouvante qui aurait investie dans notre exemple les limites hautes et latérales de l'entrée de la galerie. Tendue et sous-tendue par des lattes de bois éparses et invisibles, la toile de laine amorce des saillis irrégulières plus ou moins aigües qui génèrent un relief constitué de pics virtualisant la trouée d'un tissu devenu membrane. Témoignage d'une seule entité mouvante ne faisant qu'un avec l'espace, la tapisserie de laine semble s'être dilatée sous l'effet de forces inconnues dont on observe précisément les pressions sur la matière tricotée. Formée d'angles incurvés, de courbures concaves, cette structure fluide crée une architecture ondoyante et enveloppante qui invite le regard du visiteur à glisser le long de sa surface versatile et changeante en fonction des points de vue adoptés. L'œuvre constitue une scène où est mis en intrigue le mouvement plastique qu'emprunte la liberté – relativement au titre de l'œuvre. L'ensemble est tentaculaire et donne

réellement l'impression que les murs ont été envahis par un organisme parasitant l'espace, voire affectant jusqu'à notre présence, dans la mesure où cette dernière parait être absorbée par l'œuvre. On croirait ainsi avoir été aspiré dans la représentation en trois dimensions d'une image fractale. On croirait avoir pénétré un cocon, métaphore qui semble d'ailleurs corréler l'impression d'une absorption[123].

Au moment de l'entrée dans la galerie, je me suis trouvé immédiatement saisi par les volumes qui colorent cet espace confiné. Les dimensions de la pièce contraignent le regard à éprouver la gêne d'un corps trop grand pour apprivoiser l'espace. Alors le mouvement du corps cède le pas au mouvement du regard.

Le motif de la répétition que déploie la toile tendue confère à la vision une portée, une puissance de découverte hypnotique qui joue de concert avec les variations tourbillonnantes que distribuent ces formes fluides, à l'image d'un vortex en action. Vouée à la sérialité du motif[124], le regard semble déjouer à s'ancrer dans l'œuvre, comme si ce qui était à voir n'avait aucune forme concrète, ou était invisible. En ce sens l'installation provoque le regard et l'invite à procéder de manière diffuse, dans la temporalité d'un passage[125]. C'est-à-dire qu'il est à la fois impossible de saisir une image globale de l'œuvre comme la plus petite des parties. Car le regard glisse sur ces formes fuyantes, d'une souplesse et d'un dynamisme inhabituels. En conséquence, durant le temps de la visite, le regard erre, nomade. L'œuvre plonge ainsi le corps sensible dans un espace exacerbant la fluidité, tandis que lui semble voué à la sédentarité. La fluidité est ici entendue comme une figure esthétique et la caractérisation générale du milieu de notre présence. Il semble en ce sens important d'insister sur l'articulation qu'offre la notion de fluide, qui pointe d'une part le « fondu » comme figure visible représentée par la sérialité du motif, et d'autre part l'idée que ce qui est fluide échappe à toute saisie et enclenche consécutivement le

[123] La métaphore du cocon suppose le retrait du sujet face au monde, une attente synonyme de dilution de ses sens dans le monde. Dans cette optique, la transitivité de l'œuvre d'art se dévoile au sujet contemplant, à la fois sous la forme d'un refuge et à la fois sous les traits d'une ouverture sur le monde.

[124] Jérémy Gobé travaille notamment avec le corail, le traitant comme matériau mais également comme source d'une esthétique du motif.

[125] Rappelons que l'installation se situe dans l'entrée de la galerie, donc, dans un lieu de transit : entrée et sortie réunies comme deux mouvements contraires. L'installation transforme alors ce corridor en un espace intermédiaire, un intervalle spatio-temporel qui structure la perception au sens où l'installation transforme la pièce ; elle ralentie instantanément ma présence moulée jusqu'alors dans les flux urbains extérieurs, elle me fait m'attarder, contempler, éprouver le suspens engendré par le geste artistique.

dessaisissement du regard. Aussi, la notion de fluide est de première vigueur pour enclencher l'analyse de l'immersion dans cette installation.

Dans la métaphysique du mélange qu'il décrit, Emmanuel Coccia investit la « matière » qui constitue le monde habité – c'est-à-dire le monde du vivant dans son ensemble – pour en expliciter la nature fluide et causalement, unitaire ; il écrit :

> « *La fluidité n'est pas un état d'agrégation de la matière, elle est la manière par laquelle le monde se constitue dans le vivant et face à lui »,* et de poursuivre : *« fluide est toute matière qui, indifféremment de son état solide, liquide ou gazeux, prolonge ses formes dans une image de soi ; qu'elle soit sous la forme d'une perception où d'une continuité physique.* » (Coccia, 2016, p.46).

S'inspirant du monde végétal, la philosophie de l'immersion que propose ce philosophe démontre que le travail de la perception du sujet dans l'installation, analogiquement à celle du corps dans le monde, correspond à la manifestation de la fluidité du milieu dans lequel il est immergé contextuellement. Nous estimons avec cette installation que la fluidité est symbolisée par la mise en forme de la sérialité. Car, comme nous l'avons dit, l'installation de Gobé ne contient aucune image ou objet qui puisse permettre de raccorder la fiction qu'elle constitue à d'autres univers significatifs ; elle offre en effet une représentation fondamentalement abstraite qui renvoie le corps percevant à lui-même, dans un manque de perspective lié à sa proximité avec la matière environnante. C'est pourquoi cette installation pointe précisément le travail de la perception visuelle comme manifestation de l'expérience esthétique. Le paradigme de la fluidité issue de la caractérisation du vivant que fait Coccia semble trouver dans l'installation de Gobé une image sensible qui vient, dans l'expérience du spectateur, faire écho aux dispositions qui traversent notre perception en générale. L'enjeu de ce qui est décrit porte sur l'incorporation du corps du visiteur dans un espace donnant à ressentir, par l'abstraction qui le caractérise, l'instabilité et le mouvant qui circonstancient le milieu fluide dans lequel se formule la perception, cela malgré l'apparente fixité dans laquelle se maintient l'installation.

Par ailleurs, impossible de ne pas souligner l'attrait que ces formes ont suscitées chez moi. Les tensions propres à ces courbes étirées, leurs accidents, provoquent non seulement l'espace dans une secousse qui active sa plasticité, mais surtout éveillent le regard circulant, entraine le corps limitant dans une attention à leur rythmicité. Au surplus, c'est véritablement la matière laineuse qui agit, de telle manière qu'elle densifie le rapport à l'espace par l'apport de la sensation de douceur qu'elle transporte, mais également de la chaleur à laquelle elle est liée. Ces

propriétés sensibles proviennent du matériau et de la matière, également de la scénographie enveloppante propre à cet espace[126]. Elles rentrent en jeu dans la perception visuelle mais aussi tactile de l'œuvre[127]. En ces termes, l'espace nous immerge par sa capacité à faire émerger en nous des sensations implicites infimes, fugaces, intimes, qui nous rappellent à certaines émotions, ou en crée de nouvelles. On peut alors effectivement envisager l'œuvre d'art comme « *un bloc de sensations présentes qui ne doivent qu'à elles-mêmes leur propre conservation, et donne à l'événement le composé qui le célèbre* » (Deleuze et Guattari, 2005, p.168). Ces sensations tactiles taillées puis affinées dans le motif homogénéisant de l'installation, transitent par le regard, elles célèbrent un regard qui « *enveloppe, palpe, épouse les choses visibles* » (Merleau-Ponty, 1964, p.175). Dans l'implication mutuelle du touché et du touchant que condense le regard, ces sensations « *dépendent de l'implication directe de la sensibilité tactile du participant dans la texture et le rythme des images* » (Moujan, 2013).



Vue d'installation 11. Jérémy Goblé, *La Liberté guidant la laine*, (05/10 – 18/11/2018), exposition « Double Nature ». Galerie Silicone, Bordeaux. © Jérémy Goblé / Courtesy Galerie Odile Ouizeman, Paris. Photo : Michaël Dion.

[126] Pour illustrer comment d'autres artistes investissent la dimension tactile et enveloppante de la matière textile, nous renvoyons aux fameuses installations biomorphiques de l'artiste brésilien Ernesto Neto.

[127] Comme le note Pierre Sansot : « *à un niveau élémentaire mais déjà significatif, les sens communiquent entre eux. Ce que je vois me donne à sentir ce que j'entends, ce que je touche* » (Sansot, 2015b, p.113). Et le langage se fait le symptôme de cette communication sensible.

Afin de penser la compénétration des sensations tactiles et visuelles dans l'expérience de la perception, on peut recourir à la notion d'espace ou de regard « haptique ». En effet, « *l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique* » (Deleuze et Guattari, 1980, p.614), et d'une certaine manière, les spatialités de cette installation n'y sont pas étrangères. Parce qu'elle oppose à la profondeur de champ sur laquelle se fonde l'optique, un dessaisissement du regard qui provient de l'embrassement du corps spectateur dans cet espace confiné, mais aussi de la rythmique du motif s'écoulant par des effets de mouvements consacrant une esthétique de la fluidité, l'installation de Gobé métaphorise « l'espace lisse » relatif à la vision proche auquel fait référence le regard haptique d'après Deleuze et Guattari. Comme ils l'écrivent, « *L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, a un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccordements ; il opère de proche en proche* » (Deleuze et Guattari, 1980, p.615). Aussi, le regard haptique est celui qui s'exerce à la surface du visible sans repère[128] en omettant la profondeur dans laquelle se constitue l'espace de la représentation. *La liberté guidant la laine* donne à ressentir cette spatialisation haptique que met en œuvre le corps sentant localisé dans le domaine de l'artiste. Le regard haptique s'exerce à la surface de l'œuvre, à son contact, par le biais de l'abstraction libre de toute direction que scénographie cette dernière. Dans cette entente, la perception fait sienne son horizon ; le regard se déploie dans le jeu du proche et de l'illimité : nous expérimentons l'ambivalence de la situation, conscient de l'exigüité de la pièce et de la faible liberté de mouvement qu'elle laisse. Suivant, l'immersion ne se résout pas dans l'incorporation spatiale du corps du visiteur mais trouve essor dans la manière dont la perception se transforme au contact de l'installation, de telle sorte que – métaphoriquement – nous l'habitons temporairement.

Finalement, dans cette installation, nous avons fait l'expérience d'une immersion non seulement suscitée par la scénographie de l'espace mais initiée par

[128] Dans l'*esthétique nomade* de Deleuze et Guattari, l'espace haptique – lisse – s'oppose à l'espace optique – strié – dans le sens où le premier rend caduque toute forme de modèle visuel susceptible d'ordonner l'espace sous un régime significatif unifiant : « *Là où la vision est proche, l'espace n'est pas visuel, ou plutôt l'œil lui-même à une fonction haptique et non optique : aucune ligne ne sépare la terre et le ciel qui sont de la même substance, il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre ; il n'y a pas de distance intermédiaire, ou toute distance est intermédiaire* » (Deleuze et Guattari, 1980, p.616).

l'implication de nos sens visuel et tactile combinés dans l'œuvre comme bloc de sensation. Ainsi, le regard s'est fait le prisme de cette immersion. À travers lui, à pu être mis en lumière *« une forme d'incorporation du voyant au visible* » (Clerget, 2014, p.56) stimulée par l'entremise d'un espace, possédant des qualités sensibles immersives. L'émergence de sensations tactiles nous a semblé constituer le symptôme d'un espace « immerseur », c'est-à-dire d'un dispositif « *émerseur de sensations, d'images et d'émotions par la contagion performative qu'elle produit pour soi* » (Andrieu et Bernard, 2014, p.18). L'immersion peut alors être conçue comme le témoignage d'une « *action de compénétration réciproque entre sujet et environnement, corps et espace* » (Coccia, 2016, p.54). En d'autres termes, il y a là à comprendre que l'œuvre m'affecte par ce qu'elle suscite chez moi de sensations, d'émotions, qui mettent en jeu un corps phénoménal. Mais que simultanément, je l'affecte par ma présence contextualisée, présence qui fait référence au sujet pensant autant qu'au corps mouvant et sentant. Alors l'immersion n'est pas seulement ce « *puissant sentiment d'absorption du sujet physique et/ou mental produit en situation réelle ou en situation d'appréhension d'une représentation, elle-même réaliste ou illusoire* » (Guelton, 2014, p.79). C'est également ce processus phénoménologique qui vient colorer ou mettre en mouvement l'espace lui-même. Car, comme nous l'avons dis, le corps n'est pas dans l'espace mais il l'habite[129], il le produit dans un battement, une pulsation, un rythme existentiel. Alors, si la perception porte la marque d'un état d'immersion primordiale dans le monde, nous dirons que, dans le contexte de l'espace de l'installation ici abordée, elle se trouve interloquée, c'est-à-dire à la fois portée vers elle-même et vouée à s'épandre à la surface de l'œuvre.

« Mesk-ellil » : la vaporisation des sens dans l'espace ambiant

De manière générale, les installations artistiques que l'on pourrait immédiatement juger immersives sont celles qui s'attachent à faire de l'espace un

[129] C'est ainsi que Merleau-Ponty a défini la « puissance » du corps en mouvement, lequel « *habite l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement* » (Merleau-Ponty, 1976, p.132) ; de cette manière, le corps est « *mon pouvoir général d'habiter tous les milieux du monde* » (Ibid, p.366).

médium de l'expérience sensorielle. Au surplus, l'expérimentation esthétique par le prisme d'installations requérant non plus seulement la vision mais des sens tels que l'odorat ou l'ouïe, entraine le visiteur vers une connaissance implicite du corps en acte, tout à la fois vecteur de l'immersion et producteur d'interaction avec le milieu qu'il traverse. Le son et l'odeur donnent en effet à penser l'espace de l'installation comme un milieu fluide traversé de vibrations et d'effluves qui colorisent l'espace, produisant une circulation phénoménale dans laquelle le corps du visiteur se trouve immergé. Afin d'investir ces dimensions qui ont trait au « passage » du visiteur dans de telles ambiances, nous allons aborder une autre installation artistique.

Icham Berrada est un artiste plasticien franco-marocain qui utilise la science comme un outil pour créer, comme il le dit, des *paysages*. Alliant la méthode scientifique au cadre scientifique, ses créations paysagères ne surviennent qu'à l'issue d'expérimentations, d'observations et de paramétrages techniques extrêmement précis, dans lesquels l'artiste recherche la création de milieux de différentes natures susceptibles d'accueillir des formes vivantes, lacunaires, mutantes, telles que de la fumée, des parfums, des agglomérats de matériels et de solutions chimiques issues de savants mélanges. On pourrait dire de lui qu'il est un artiste-chercheur dont la pratique démontre l'inséparation des perspectives que sous-tendent ces deux champs distincts[130]. Au moyen de scénographies lumineuses minimales, il s'attache ainsi à produire une science-fiction poétique issue de la manipulation des principes chimiques, physiques et biologiques des phénomènes. Enfin, de manière générale, son travail métaphorise la dimension de contrôle que portent tous les dispositifs, mais célèbre à l'inverse la beauté et l'évanescence des formes qui parviennent à s'en extraire, à fuiter sous sa supervision.

Avec son installation « *Mesk-ellil* » [131] , Berrada invite le spectateur à expérimenter un paysage nocturne, métaphore scénographiée d'un jardin musulman qui aurait été réduit à l'état de percepts paramétrés par un dispositif horticole. Mesk-ellil est au Maghreb le nom commun du jasmin de nuit, une plante très odorante dont les fleurs ont la particularité de ne s'ouvrir que la nuit. Pour cette installation, l'artiste

[130] De la même façon, il y a pour Berrada « *analogie entre le cadre en peinture et la boite en laboratoire* » (Bécourt, 2017, p.75).

[131] Notamment présentée lors de l'exposition collective « *Matérialité de l'invisible, l'archéologie des sens* » organisée au Centquatre à Paris, du 03 février au 30 avril 2016.

a très simplement choisi d'inverser les cycles circadiens de la plante. Aussi, le visiteur visite la journée un espace baigné d'obscurité et de fragrances, tandis que la nuit, lorsque le lieu est fermé à la visite, les plantes bénéficient d'un éclairage artificiel et cessent du même coup de produire leur parfum. L'œuvre se présente matériellement sous la forme de sept coffres de verre verticaux, chacun abritant un ensemble de quatre plantes à différents stades de croissance. Ces terrariums sont disposés au centre de la salle d'exposition dédiée à cette seule installation ; ils sont schématiquement réunis en un carré mono-végétal.

Tout le geste de Berrada réside en la transformation de l'espace d'exposition en *un paysage sensoriel et temporel*[132] issu du contrôle des paramètres biologiques de la plante[133]. Pour ce faire, l'artiste eu recours à un ensemble de techniques et d'équipements horticoles : lumière nocturne et vitres teintées, automatisation de l'arrosage, humidité et température ambiante contrôlées, ventilation, etc. Ce paramétrage joue en coulisses pour produire un spectacle rythmé quotidiennement. Il y a ainsi dans cette installation une forme de mise en spectacle du végétal à partir d'un dispositif totalement contraignant et artificiel, un geste qui rend prégnant l'inclinaison de l'homme rationnel contemporain à user de la science comme d'un instrument permettant de contrôler le vivant. Mais à l'inverse de cette métaphore assujettissante, le dispositif de Berrada pourra également être perçu comme un milieu non plus expérimental mais d'expérimentation, offrant des conditions « ambiantales »[134], immatérielles, atmosphériques, propices à imprégner et immerger le visiteur du lieu, provoquant du même coup son transport dans le paysage nocturne de l'artiste. C'est par le prisme de cette expérimentation sensible que peut être envisagée une forme de dépassement poétique, ou de trouée

[132] Le paysage comme vérité du geste artistique nous semble exacerber le propos de Pierre Sansot pour qui, le paysage est « *toujours ailleurs, à la limite de l'invisible, dans les lointains de l'inhabitable* » (Sansot, 2015, p.60). Car le paysage dénote une expérience géographique et pour autant esthétique.

[133] Sur cet aspect du dispositif nous reprenons l'analyse intéressante faite par le magazine *Inferno* pour l'exposition du Centquatre : « *Il y a ici réduction et création d'un environnement, une transposition artificielle pour éprouver les forces du naturel. Le végétal, vegetus, vivant, devient l'objet d'une performance à la lisière du visible, à la lisière du perceptible, dans une tension qui pourrait se défaire totalement* » (Inferno Magazine, 2016).

[134] L'*art ambiantal* est un concept très justement pointé par le philosophe Yves Michaud pour caractériser le régime général sur lequel repose l'expérience esthétique contemporaine. Pour lui, l'art ambiantal « *rapproche jusqu'à les faire se confondre l'esthétique et l'esthésique, ce qui est de l'ordre de l'art et ce qui est de l'ordre du sentir* » (Michaud, 2010).

épistémologique du dispositif technique – entendu comme l'horizon rationnel de l'expérience esthétique ici proposée.

Afin d'expliciter les ressorts de l'immersion du visiteur dans cette installation, il s'agit d'insister sur la progressivité avec laquelle s'agence le corps dans l'ambiance du lieu. En effet dans cet espace, l'immersion se densifie à mesure que l'on découvre l'œuvre. D'autre part, il faut souligner la reconfiguration de l'attention spectatorielle à partir des sensations que modulent la scénographie et le dispositif élaborés par l'artiste.

Lorsque l'on passe la porte de la salle d'exposition dédiée à l'installation, c'est l'obscurité qui vient nous saisir. Subitement plongés dans la pénombre, on est privé de la visibilité qui accompagnait le parcours dans l'exposition jusqu'alors. Immédiatement, avant même d'avoir recouvré une vision claire de la scène, le parfum musqué qui imprègne l'atmosphère recouvre intensément la perception, il l'imprègne indiciblement, guide aussi d'une certaine manière. Pour le visiteur, cette plongée est immédiatement vécue comme un événement propre à l'expérience spectatorielle contemporaine, elle suscite un intérêt et invite à approfondir la découverte. Cet instant correspond aussi à une transformation progressive de l'attention spectatorielle. En effet, se retrouvant dans un espace énigmatique, à la fois très sombre et embaumé, le visiteur se trouve dans l'incapacité d'avoir immédiatement une lecture sensée de la scène qu'il vit ; sa perception est mise en suspens durant le temps où s'éprouve sa plasticité. Ce suspens correspond à une transformation de l'attention de telle manière que la situation rend attentif aux processus même de l'attention[135]. Sans possibilité directe d'interpréter la scène vécue, nous sommes renvoyés à notre corps, seul seuil de certitude dans cette expérience. Nous portons attention à nos sensations, nous sommes en présence de nous-mêmes, comme éveillés dans l'étrange obscurité parfumée.

Aussi, en altérant momentanément la perception et en activant la plasticité qui la caractérise, l'installation devient le domaine d'une expérience, le lieu d'une immersion du sujet en lui-même. La perception, dans ce jeu, se déporte diffusément

[135] D'après le philosophe Bruno Trentini « *l'inadaptation* [de la perception] *facilite en effet la déviation de l'attention qui, portée auparavant et habituellement sur le monde extérieur, vient se poser pour au moins un instant sur ses propres facultés de perception parce que celles-ci ne parviennent pas à rendre compte de la cohérence du monde alors proposé* » (Trentini, 2014, p.35).

à l'ensemble du milieu nocturne auquel elle semble appartenir. En somnambule, nous ne semblons plus avoir conscience de notre rôle de spectateur. Dans l'obscurité et la torpeur ambiante, la main portée sur l'appareil photo d'ordinaire si incitative perd de son pouvoir. Seul compte la trame corporelle de l'expérience et l'on pressent, à peine rentré, que ce sera l'unique médium d'enregistrement sur lequel compter. Dans cette situation où s'entremêlent désœuvrement et intrigue, le regard prend essor de manière ralentie, dans le mystère de la nuit qui l'enveloppe, corrélativement à l'affluence de sensations olfactives diffuses. Il se formule ainsi dans l'habituation au noir et à l'odeur, dans la compénétration synesthésique des sensations olfactives et visuelles, de l'odeur et de la couleur. En amplifiant le mouvement, nous dirons que l'obscurité acquiert, au rythme de la perception et des déplacements dans l'installation, une senteur, et qu'inversement l'odeur devient imagée, affiliée à ce décor ténébreux[136].



Vue installation 12. Icham Berrada, *Mesk Ellil*, (03/02 – 30/04/2016), exposition « Matérialités de l'invisible, l'archéologie des sens », Centquatre, Paris. Vue des terrariums. © Icham Berrada / Courtesy Galerie Kamel Mennour. Photo : Followartwithus, https://bit.ly/2We12u9

[136] La métaphorisation sensible que produit l'entremêlement des sensations visuelles et olfactives, nous semble conforter la thèse du philosophe Byung-Chul Han selon laquelle l'odorat est un sens qui « *relie, tisse, concentre les événements temporels en une image, en un objet narratif* » (Han, 2016, p.66). Pour le philosophe, le parfum est une donnée de l'expérience contemporaine grâce à laquelle il nous est permis de ressentir le temps hors de logiques économiques, médiatiques, qui hâtent nos existences et qui dissolvent toute forme de durée.

Tandis que les pupilles se dilatent et que la vision se fait plus claire, l'odeur persiste et devient capiteuse : la pénombre laisse place au crépuscule, l'odeur donne corps à l'atmosphère, elle permet d'en ressentir l'épaisseur. Les quelques ampoules clair de lune qui éclairent le mobilier réunit au centre de la pièce, produisent une scénographie nuiteuse, crépusculaire, rêveuse, qui joue de concert avec le parfum et ses fragrances pénétrantes. On croirait baigner dans l'espace. Comme des papillons de nuit, chacun chemine d'instinct dans la pénombre violine vers les lumières placées au centre de la pièce. Proche des coffres verticaux – terrariums – on peut entendre une très légère ambiance sonore simulant une faune nocturne mêlée, sans en être sûr, à d'imperceptibles ruissèlements liquides. Lumière, odeur, son, sont mis bout à bout dans la trajectoire du corps circulant vers le centre de la pièce. Tous ces éléments diffus consacrent graduellement la douceur et la quiétude d'un espace-temps : la métaphore d'un jardin rêvé. Mais pour contrebalancer ces impressions, il faudrait ajouter que dès qu'elle est devenue visible et lisible – de telle manière que l'on voit et interprète enfin ce qui embaume tant –, la matérialité du dispositif a semblé quelque peu désillusionnante, considérant le contraste que formule le carcan rationnel auquel correspond le dispositif au regard de la manière dont l'installation m'embarquait jusqu'alors. Ceci est purement subjectif mais en effet, les plantes sous perfusion dans leur cage de verre donnent à éprouver le projet d'une nature hors-sol baignée dans un éclairage futuriste. Leur enivrant parfum se mêle à ce dispositif de précision, de telle manière qu'il en devient étouffant, presque trop lourd. Alors, face à cela, il a semblé que la figure végétale jouait contre la duplicité du dispositif. L'ensemble est bien plus tragique et inquiétant que le songe dans lequel on pouvait être plongé.

Quand bien même ces ressentiments, on peut juger cette scénographie particulièrement réussie quand on évalue le transport auquel elle nous soumet compte tenu du minimum d'éléments qui la compose. En effet, alors que l'on cheminait dans l'exposition, nous voici subitement ailleurs. Cela a l'envergure d'une apparition. Le paysage a demi visible qu'il est donné d'expérimenter a ceci de confondant qu'il active en nous une sensibilité qui semble s'éveiller lorsque l'ensemble de la configuration scénographique s'harmonise et joue à plein régime dans l'expérience de visite : *Mesk-ellil* développe notre imagination de même qu'elle réactive certaines images qui y étaient enfouies. L'installation fait appel à notre disposition la plus fondamentale d'habiter l'espace. D'ailleurs, quant au processus d'immersion soulevé, il faut bien comprendre que celui-ci n'acquiert de réalité que

dans le processus de spatialisation de l'expérience perceptive. Comme l'écrit le géographe André Frédéric Hoyaux :

> « *La perception, et toutes les médiations sensitives en générale, permettent avant tout de mettre à distance des objets perçus et d'introduire alors dans le champs du visible de l'être des objets apparemment absents de l'horizon paysager. […] On peut comprendre le paysage comme un horizon qui m'avertit de comment est le monde qui m'environne, et de comment je ré-agis en le percevant selon mes états de conscience* » (Hoyaux, 2013, p.65).

Suivant, l'expérience sensible immersive à laquelle nous avons à faire nous parait sous-entendre une expérience de la perception via laquelle le sujet, dans un exercice d'autoreprésentation, se présente à lui-même l'environnement qu'il traverse. Non seulement qu'il s'agisse d'une expérience subjective, mais bien d'un processus engageant la subjectivité à cerner ce par quoi elle se représente elle-même la scène. La présentification de l'expérience immersive, c'est-à-dire cette forme de coprésence du sujet à lui-même, permet d'entrevoir que la perception via laquelle s'organise le processus d'immersion s'élabore dans l'activité mentale du sujet, dans sa résonnance. Il y a ainsi de la mentalisation qui s'effectue dans la perception. Cela est déterminant de l'enjeu qu'il y a à réfléchir à l'immersion spécifique à certaines installations, en termes de correlativité avec la représentation de l'immersion elle-même. Nous aborderons ces aspects à postériori.

Conclusion

Les visites de ces deux installations nous semblent éclairer empiriquement la manière dont l'œuvre d'art peut provoquer l'immersion du visiteur. À partir d'œuvres différentes, issues de pratiques artistiques hétérogènes, nous avons pu entrevoir que l'installation faisait jouer l'espace comme un médium à même d'induire chez le visiteur une expérimentation de sa sensibilité en situation avec l'œuvre. Avec l'œuvre de Gobé, le regard du visiteur se trouve privé de sa faculté à embrasser l'objet. L'installation l'enveloppe de telle manière qu'elle en formule le suspens, dans une configuration tactile qui invite le corps à la projection. Avec l'œuvre de Berrada, nous parcourons une atmosphère, nous nous fondons dans une ambiance qui déconstruit puis reconstruit notre sensibilité. De cette façon, l'œuvre transforme notre attention, réagence nos perceptions qui deviennent du même coup un motif de l'expérience. L'immersion, commune à ces deux installations, semble dès lors dénoter une plongée du sujet en lui-même, dans une ouverture ontologique familière de

l'esthétique contemporaine, laquelle est si prompte à nous faire vivre des expériences, à nous troubler. Mais, si l'œuvre de Berrada manifeste au summum un geste artistique de l'ordre d'une production d'espace apte à immerger le visiteur, c'est-à-dire à recouvrir momentanément ses sens, cela n'est pas aussi perceptible avec l'œuvre de Gobé – laquelle manipule notamment un nombre bien plus limité d'éléments et repose sur un dispositif d'autant plus simple. Pourtant, ces deux moments « passés en immersion » nous semblent à traiter sur la même ligne d'intensité. Il faut dans ce cadre rappeler que :

> « *L'immersion n'est pas une façon d'être pleinement dans un monde différent. Être en immersion, c'est être capable d'accéder à un univers proposé, c'est rendre cet univers accessible à soi ; non croire y être au-delà de tout discernement* » (Trentini, 2014, p.27).

C'est pourquoi l'imaginaire nous semble constituer un ressort primordial de l'immersion. Dans cette optique, l'immersion est « *une expérience de la contingence* » (Trentini, 2014, p.37) qui repose sur l'ouverture du sujet au monde, ouverture qui n'est aucunement porteuse de transparence mais bien plutôt d'opacité.

5.2 L'immersion pour défaire la représentation ?

Problématisation

Dans le but de poursuivre l'analyse du paradigme de l'immersion par le prisme de l'installation, nous voudrions revenir aux fondamentaux de la notion. Si, littéralement, l'immersion renvoie à l'action d'une plongée d'un corps dans un milieu aquatique, nous avancerons pour notre propos que, de manière générale, l'immersion questionne inévitablement la façon dont nous sommes dans le monde. De toutes les manières d'envisager ce processus, il est indispensable d'admettre que celui-ci se configure intégralement dans l'expérience de la réalité vécue ou imaginée par le sujet. Nous sommes en immersion dans le monde de toutes les manières qui soit : « *l'immersion est l'état fondamental de l'être-au-monde* » (Courchesne, 2014).

Aussi, à l'ère de la multiplicité diffuse des dispositifs, l'immersion questionne nos modes existentiels à l'intérieur des réalités que configurent ces derniers[137]. Toutefois, concrètement comme virtuellement, nos existences naviguent dans le monde par *trajections* (Berque, 2015) qui manifestent l'inopérance du dualisme moderne entre sujet et objet, et par extension, entre milieu géographique et esthétique. Le sujet contemporain ne peut être ainsi totalement défini ou déterminé relativement aux dispositifs de toutes sortes qui s'intègrent au champ de son existence. Il est à cet égard plus judicieux d'évoquer l'immersion suivant les traversées qu'opère l'individu à travers les dispositifs qui jalonnent son existence, c'est-à-dire en évitant de déconsidérer la puissance de mobilité, puissance motrice, qui émane du sujet en immersion. Prenant le cas de l'installation artistique, force est d'admettre qu'en immersion, le sujet est actif, il transforme le milieu de sa présence autant que celui-ci le pousse à moduler sa subjectivité, c'est-à-dire à faire place à la contingence, à consentir à l'équivocité du monde ainsi réduit à la scénographie de l'artiste.

Il ne faut donc pas aveuglément croire à l'assujettissement de nos existences aux dispositifs, mais il faut au contraire imaginer la manière dont nos existences glissent et s'écoulent à leurs interstices, voire les fracturent[138] à la force des affects (Mons, 2013b). Il semble en effet que l'on puisse élaborer une réflexion tendant à démontrer que l'immersion est un processus subjectif qui s'élabore relativement à l'inscription du corps à l'intérieur de l'installation mais aussi au regard de sa projection, qui peut alors signifier sa sortie comme son écart, dans la mise en abyme de la réalité qu'offre la situation traversée ou seulement observée. Comme le dit Maurice Merleau-Ponty, le corps est « *un entrelacs de vision et de mouvement* » (Merleau-Ponty, 2006, p.12). Cela signifie que la réalité que nous expérimentons dans l'installation ou dans toute autre sorte d'environnement, est toujours le fruit d'une situation fabriquée par le corps. De la même manière, le regard s'arrache de la corporalité au sens d'un dépassement des frontières corporelles qui cadrent

[137] Les interfaces numériques appareillées à nos existences offre une première caractérisation de l'immersion diffuse que nous vivons quotidiennement : « n*ul besoin d'être dans un univers virtuel persistant : pour connaitre l'immersion il suffit d'interagir au quotidien avec un smartphone, une tablette ou un micro ordinateur* » (Vial, 2013, p.272).

[138] Il faudrait rajouter que nous semblons toujours à même de critiquer la mobilisation de notre attention par les dispositifs techniques, médiatiques, artistiques ou institutionnels, d'opérer la trouée des configurations spatiales dans lesquelles nous circulons, d'un détachement qui ne soit pas qu'une figure de style ou un mode de présentation de soi, de rêver dans une sorte d'échappée souveraine qui n'appartient qu'à soi.

virtuellement ses déplacements dans l'espace. C'est à dire que face à la dramaturgie d'un espace d'installation, ou relativement au dispositif de l'œuvre, le regard manifeste le corps « outre » sa situation. Il l'excède au sens d'une actualisation du dispositif par le sujet, se résolvant dans un ensemble de lignes de fuite qui transportent une multiplicité de devenirs. C'est dans cette articulation paradoxale où le corps se place au milieu des réalités qu'il traverse et qui, simultanément, le traversent, que l'immersion peut être réfléchie.

On pourrait renchérir qu'être en immersion c'est aussi ne pas l'être dans le sens où l'immersion n'est jamais transparente, jamais acquise, toujours fuyante. Par là, il y aurait une certaine « im-prégnance » de l'immersion relative à nos modes d'êtres contemporains faits d'immersions fragmentées. En effet, nos existences sont toujours menées à la croisée des dispositifs qui captent les regards, qui insèrent les corps dans leurs domaines concrets comme virtuels. Nous vivons ainsi dans un bain diffus de spatialités concrètes ou virtuelles que nous traversons consciemment ou non, dans lesquelles nous agissons quotidiennement. Ces états font du sujet contemporain un être en immersion. Ce qui semble alors à relever est le primat selon lequel l'immersion est fluide, l'immersion est flux (Coccia, 2015). Elle échappe aux dispositifs qui la proclament, et pour autant, on ne peut entamer sa distinction qu'au moment de son événement[139], de telle manière que c'est l'adhésion du spectateur au dispositif qui est en question. Dès lors, l'ambivalence de l'immersion revient comme nous l'avons exprimé précédemment (chapitre 5.1), à l'expérience de la contingence qu'elle désigne. Ainsi, afin de rendre opérable la notion au regard d'un tel paradoxe, il nous semble indispensable de recourir à la représentation comme régime de visibilité permettant d'en fournir par écart l'intelligibilité. Ce faisant, ce serait une manière de confirmer que « *l'immersion n'advient que relativement à une configuration habituelle* » (Trentini, 2014, p.26) [140] . Autrement dit, que les

[139] Ainsi : « *la preuve de l'immersion fera toujours défaut parce que c'est le sujet qui doit lui-même dire s'il est immergé, et au moment où il prononce ces mots, il émerge* » (Chatonsky, 2012). Cette « vérité » appartient au sens commun, elle est l'expérience générale d'être-au-monde. En revanche, il ne faut pas omettre que le corps incarné possède sa propre vie sensible indépendamment du sujet sentant par son corps (Coccia, 2013). L'art vidéo, les technologies de filmage dans leur ensemble révèlent nettement cette propension du corps à signifier plus que ce qu'il dépeint d'un sujet plus ou moins conscient de lui-même. Autrement dit, notre corps est immergé dans le monde de façon primordiale, avant même que le sujet n'accède à cette conscience de l'immersion.

[140] Par extrapolation, on pourrait postuler que l'immersion est une forme de représentation sociale qui se maintient vivante uniquement parce qu'elle s'oppose au régime de la représentation. Ce

mécanismes de présentation de l'installation sont à étudier relativement à la représentation à laquelle ils appartiennent. Partant, il serait judicieux d'éclairer la *défaite* de la représentation comme fabrique de l'immersion, ou inversement.

Peut-être que ces spéculations ne sont que trop approximatives, et ne rendent pas compte d'un concept d'immersion qui semble si effectif dès que l'on considère les effets – physiologiques, réflexifs, sensibles – qui peuvent résulter de la visite d'une installation. Afin de pouvoir étayer le propos et de rendre compte de certaines figures de l'immersion, nous allons nous intéresser à plusieurs installations artistiques faisant varier l'immersion de façon à la constituer en motif esthétique. À travers elles, nous expérimenterons la métaphore liquide que trame en arrière plan le principe d'immersion. Cette orientation nous semble intéressante dans la mesure où elle permet d'instituer l'installation comme un lieu permettant d'éprouver la profondeur de l'expérience immersive.

« Swimming Pool » : s'immerger dans la représentation

La première d'entres elles, « *Swimming Pool* », est issue du travail du plasticien argentin Leandro Erlich. L'œuvre, fameuse, a pour la première fois été montrée lors de la biennale de Venise en 2001. Après de nombreuses expositions de par le monde, depuis 2003 l'œuvre est exposée de manière permanente au musée Kanazawa au Japon[141]. Elle est exposée à ciel ouvert, dans une cour intérieure, cernée par des corridors de verres qu'empruntent les visiteurs pour circuler dans le musée.

Erlich est un artiste qui s'intéresse à l'illusion, aux anamorphoses optiques, à la manière dont notre perception hallucine et tergiverse dès qu'elle se trouve confrontée à des configurations illogiques. Ainsi, par différents subterfuges

---

qui laisse imaginer dans qu'elle état se trouve la représentation politique dans une société saturée de dispositifs immersifs.

[141] L'œuvre n'a pas pu être expérimentée. Toutefois, de par sa renommée mondiale, des milliers de clichés, de vidéos ou de récits de visite sont disponibles sur le Web. Le site de « d'évaluation de l'expérience fournit » américain TripAdvisor, fournit sur ce point plusieurs milliers d'images de touristes internationaux ayant visité le musée Kanazawa et notamment *Swimming Pool*. Nous nous appuyons sur ce matériel photographique amateur stéréotypé mais riche de représentations pour en parler.

scénographiques s'appuyant sur des éléments architecturaux familiers, et par l'emploi de dispositifs techniques fabriquant l'illusion optique du visiteur, ses installations donnent à expérimenter le réel sous le règne d'une variabilité surprenante dans laquelle se joue le trouble des perceptions.



Vue d'installation 13. Leandro Erlich, *Swimming pool*, (2018). Installation permanente (2001-…), Kanazawa museum. Vue extérieure de la piscine. © Leandro Erlich. Photo : Keizo Kioku, https://bit.ly/2LcX8AM

À première vue, *Swimming Pool* se présente comme une banale piscine remplie d'eau. C'est là que repose l'illusion. Car le bassin de la piscine est en réalité vide, bien que de l'eau court à sa surface[142]. La puissance de l'illusion prend corps dès le moment où le spectateur situé à l'extérieur entrevoit, stupéfait, d'autres visiteurs évoluant sous l'eau comme l'on évolue sur terre. Leurs déplacements ne sont nullement soumis à l'apesanteur d'un milieu aquatique, ils ne sont visiblement pas mouillés. Ils semblent jouir de la situation, leurs regards déformés et

[142] Pour ce faire, l'artiste a placé horizontalement deux verres acryliques clairs séparés par une trentaine de centimètres. L'espace vacant a été rempli d'eau. Pour compléter l'illusion, l'artiste a rajouté à ce matelas transparent une quinzaine de centimètres d'eau au dessus du premier verre acrylique. Ainsi le visiteur peut toucher l'eau des doigts. Le prisme aqueux ainsi constitué agit comme lunette déformant la lumière, la vision, voire tout l'espace dès que l'on se place à l'intérieur.

insaisissables scrutent en hauteur comme s'ils s'adressaient à l'auditoire étonné que constituent les visiteurs présents autour du bassin. Pour moi qui suis au bord de la piscine, ces spectateurs sont immergés. Cet état correspond à la vision déformée qu'offre l'eau à travers laquelle ils sont aperçus. Pour qui a déjà vu quelqu'un nager dans une piscine, c'est exactement la même chose excepté qu'ici on sait avoir à faire à une illusion. Aussi, bien que le dispositif optique sur lequel repose l'installation ne fasse de mystère pour personne très longtemps, l'installation nous pousse à plonger à l'intérieur du bassin vacant de façon à expérimenter non seulement la situation mais bien le trouble qui s'était emparé de notre perception. La scénographie d'exposition est primordiale pour assoir le développement de tels processus. C'est en effet parce que l'installation apparait dans le parcours du spectateur comme un espace réunissant l'objet et son lieu « *dans le même geste d'empoignement* », qu'elle crée une situation de vertige qui ne peut être résolue que par la transformation du spectateur en visiteur : « *l'œuvre invite à abandonner l'observation et à plonger dans la situation* » (Sloterdijk, 2005, p.467). La visite du bassin manifeste alors au sens propre comme au figuré l'immersion du spectateur, et s'il est immergé, il devient un visiteur : un *agent immersant* sans lequel l'œuvre d'art ne serait qu'un dispositif optique qui n'aurait, en propre, rien à montrer. En cela, l'installation de Erlich rend explicite les processus par lesquels nous devenons l'objet de la représentation.



Vue d'installation 14. Leandro Erlich, *Swimming pool,* (2018). Installation permanente (2001-…), Kanazawa museum. Vue intérieure de la piscine. © Leandro Erlich. Photo : The Japan Times, https://bit.ly/2GRbUZC

Vue de l'intérieur, l'illusion optique est déconstruite, tout au plus apparaissent à l'extérieur de la piscine des silhouettes déformées dont mon corps était au préalable une figure. À cet instant, on devient en quelque sorte, le reflet contemporain de ces spectateurs. Par ailleurs, si la déformation optique sur l'extérieur ne donne pas lieu à une communication en tant que telle la communicabilité des positions est latente. Et si, de l'extérieur, les visiteurs immergés semblaient jouir de la situation, on comprend ici, que cette impression n'est en fait que la résultante de cette communicabilité des positions. Car il n'est pas réellement question de jouir de la position de visiteur par rapport aux spectateurs, mais plutôt d'observer que le trouble perceptif acquiert dans le bassin une toute autre vigueur liée à la scénographie de l'espace. En effet, nous voilà à l'intérieur d'un espace qui, partout où l'on regarde, renvoie le corps à l'état d'immersion. Dès lors, un certain ressenti s'instaure. Il fait écho à l'émersion de sensations vécues, apprivoisées. Ce ressenti est lié aux propriétés sensibles et scénographiques de l'espace : son

réverbéré comme dans une cuve, couleur bleue, lumière naturelle reflétée par la membrane liquide le long des surfaces du bassin, volumes contenants, bonde d'évacuation… Si bien que la petite pièce est en réalité totalement immergée, tandis que l'on nage sans pour autant flotter. L'espace sensible configuré par l'artiste éveille à des sensations contradictoires en court-circuitant les réflexes et réactions dressés du corps.

D'après le commissaire d'exposition Jonathan Chauveau, Swimming Pool est à ranger dans la catégorie des « sculptures immersives ».

> « *Une sculpture peut être dite immersive lorsque celle-ci parvient à abolir ne serait-ce qu'un bref instant la relation sujet-objet dans l'espace mental de la personne qui est pris en elle. Il s'agit là d'une action qui permet de faire saisir intuitivement à ses visiteurs leur nature d'être toujours-déjà situé à l'intérieur d'un environnement et que cette situation est primordiale par rapport à celle du sujet percevant, réfléchissant, jugeant* » (Chauveau, 2011, p.16).

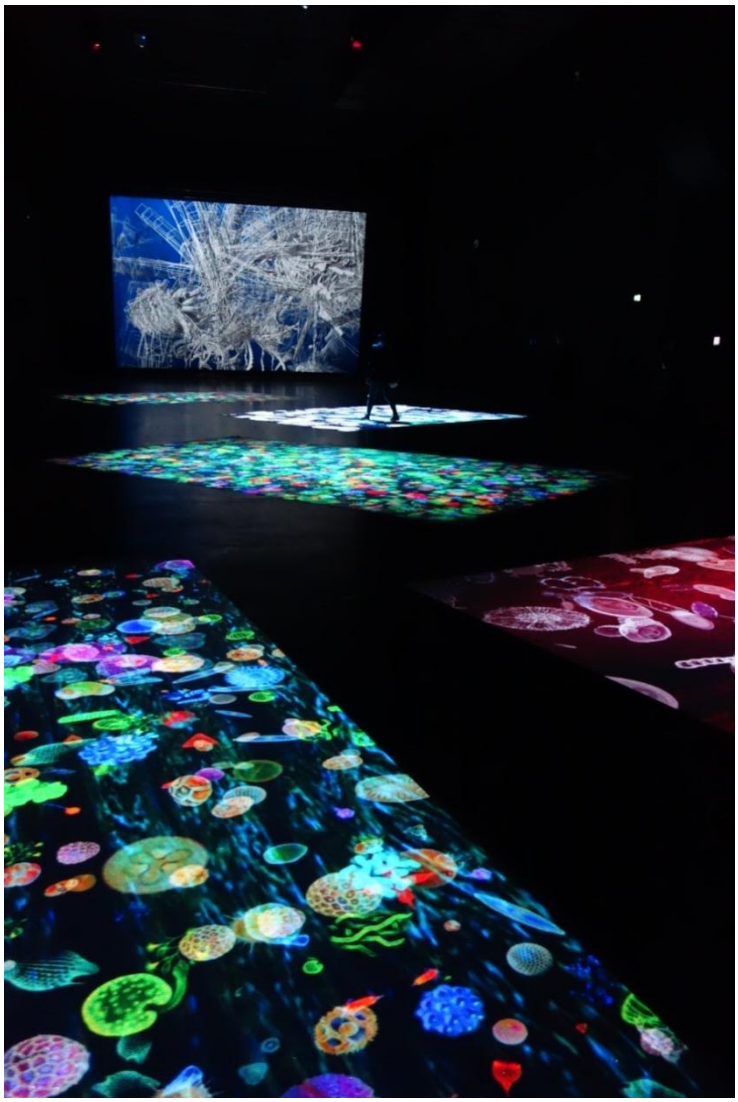
Ce concept est fort à propos concernant Swimming Pool. D'une manière évidente, parce que l'installation offre l'expérience quasi littérale d'une immersion. Et, d'une manière plus réfléchie, car ce concept permet de comprendre que l'œuvre ne se résume pas à l'illusion d'optique que l'on peut y expérimenter, que sa puissance réside plutôt dans sa capacité à n'engendrer qu'une seule situation – immersive – face à la dualité de postures d'observations – intérieure, extérieure – qu'elle demande. Pour comprendre cette proposition, il s'agit d'avoir à l'esprit que le prisme que constitue l'épaisseur aqueuse à la surface de la piscine est en fait un miroir. Or le miroir, comme l'écrit Foucault, est une utopie : « *dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface* » (Foucault, 1994, p.756). Ainsi, le mouvement durant lequel le spectateur s'immerge, c'est-à-dire visite le bassin de la piscine après en avoir pris connaissance par l'observation, correspond métaphoriquement à la traversée d'un miroir au moyen duquel l'on accède à un espace autre fonctionnant en appui au premier. Les visiteurs immergés sont en effet le reflet des spectateurs se tenant sur le bord de la piscine, et inversement. Il y a plongée et contre-plongée des regards. Et ce motif désigne l'agent immersant : visiteurs immergés et visiteurs émergés forment un seul et même corps collectif, un couple dont la communication est altérée par la déformation visuelle. Alors, on pourrait déduire qu'il existe dans cette installation une forme de

mouvement lié à la découverte de l'œuvre suivant lequel je traverse l'œuvre, je m'immerge ou j'émerge, pour me rejoindre. C'est en substance ce que trame le concept d'hétérotopie déjà abordé[143] dans la mesure où ce dernier repose sur la mise en abyme de la réalité depuis une situation spatiale manifestant de manière simultanée l'antagonisme et la complémentarité.

Finalement, la boucle immersive que concentre le dispositif de *Swimming Pool* consacre un processus de subjectivation qui se maintient dans l'alternance voire dans la confluence des situations d'observations, chacune d'entre elles étant caractérisée par des états de perturbations perceptifs différents. La scénographie communicationnelle qui se détache de l'œuvre métaphorise selon nous l'état de nos existences contemporaines, toujours simultanément partagées ou éclatées dans différentes réalités immersives et pour autant indéfectiblement unifiées par notre corps sentant. En outre, l'œuvre d'Erlich permet d'éclairer un processus immersion qui prend naissance en amont de la visite concrète de l'œuvre, sous la forme d'une projection virtuelle. Car l'altération optique que produit l'eau à la surface incite le spectateur à imaginer l'autre versant de l'œuvre de telle façon qu'elle l'incite à en ressentir la situation par projection, par empathie, et ce bien que son corps ne puisse être physiquement localisé qu'en une seule position à la fois. Ainsi, l'expérience de la contingence qui se formule dans le cadre spécifique de cette installation, semble manifester une situation totale, dans laquelle le sujet est simultanément placé dans une situation où il devient spectateur puis visiteur et inversement. Et cette architecture l'incite, malgré l'apparente pauvreté fictionnelle qui caractérise *Swimming Pool*, à expérimenter la contingence de sa perception depuis une posture duelle dans laquelle se formule la mise en abyme de la représentation.

[143] Quant au miroir comme hétérotopie, Michel Foucault a pu écrire : « *c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre coté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis* » (Foucault, 1994, p.756).

La seconde installation que nous allons aborder est réalisée par l'artiste numérique français Miguel Chevalier. Elle est titrée « *Digital Abysses* » du même nom que l'exposition que lui a consacré la base sous marine à Bordeaux de mars à mai 2018. L'œuvre a été créée spécialement pour cette exposition. Chevalier est un artiste pionnier de l'art numérique qui s'intéresse au processus génératif et interactif que permet le noumène numérique. Son travail porte notamment sur la transposition des dynamiques évolutives du monde végétal au sein d'une architecture numérique permettant la création de formes hybrides, fantasmagoriques. De manière générale, ses œuvres les plus spectaculaires donnent à éprouver notre corps dans une relation interactive à l'image animée. Ses créations permettent d'augurer une réflexion sur l'artificialité des formes résultantes du travail numérique au regard des motifs naturels – coraux, végétaux, animaux – que l'artiste pioche dans le vivant.



Vue d'installation 15. Miguel Chevalier, *Digital Abysses*, (09/03 -20/05/2018). Exposition « Digital Abysses », Base sous marine, Bordeaux. © Miguel Chevalier. Photo : Michaël Dion.

L'installation de « réalité virtuelle générative et interactive » *Digital Abysses,* se compose de cinq projections au sol de forme rectangulaire d'environ six mètres par quatre. L'espace d'exposition dans lequel elles sont présentées est immense, environ 2500 mètres carrés d'un seul tenant et des volumes qu'on devine tout aussi impressionnants bien qu'ils soient indistincts. À l'extrême situation de *Digital Abysses*, une autre installation virtuelle est projetée à la verticale[144]. L'espace d'exposition qui réunit ces projections est sinon plongé dans le noir. Ainsi, à l'exception de ces projections très localisées, nous évoluons dans une relative pénombre. Le lieu est bercé de mélopées sonores qui semblent émaner des profondeurs les plus obscures[145]. En écho à cette ambiance de grands fonds, les tableaux que dessinent au sol les projections ressemblent à des bulles d'eau qui serait habitées par des micro-organismes vivants, semblables à des planctons porteurs de luminescences. Ces derniers apparaissent comme s'ils s'extrayaient subitement de l'arrière plan, dérivent quelques secondes à la surface de cette lunette virtuelle, puis s'évaporent aussi subitement qu'ils sont apparus, ou sortent du cadre en glissant doucement. Leurs manifestations lumineuses incessantes dessinent une composition mouvante qui évoque un foisonnement vivant, un milieu à l'image du *Bouillon primordial* – pour reprendre l'expression consacrée pour désigner l'environnement fondateur du vivant. Chacun des cinq tableaux lumineux consacre une esthétique particulière, suivant des motifs biologiques différents, des mouvements et des couleurs spécifiques. Tandis que certains peuvent évoquer l'abysse, d'autre peuvent faire penser au vide astral ou à une microcopie du vivant. Vus ensembles, ces décors définissent une installation très éclatée, une mosaïque sans matérialité apparente, réduite à l'état de faisceaux lumineux, de nappes sonores diffuses et de zones interactives à découvrir.

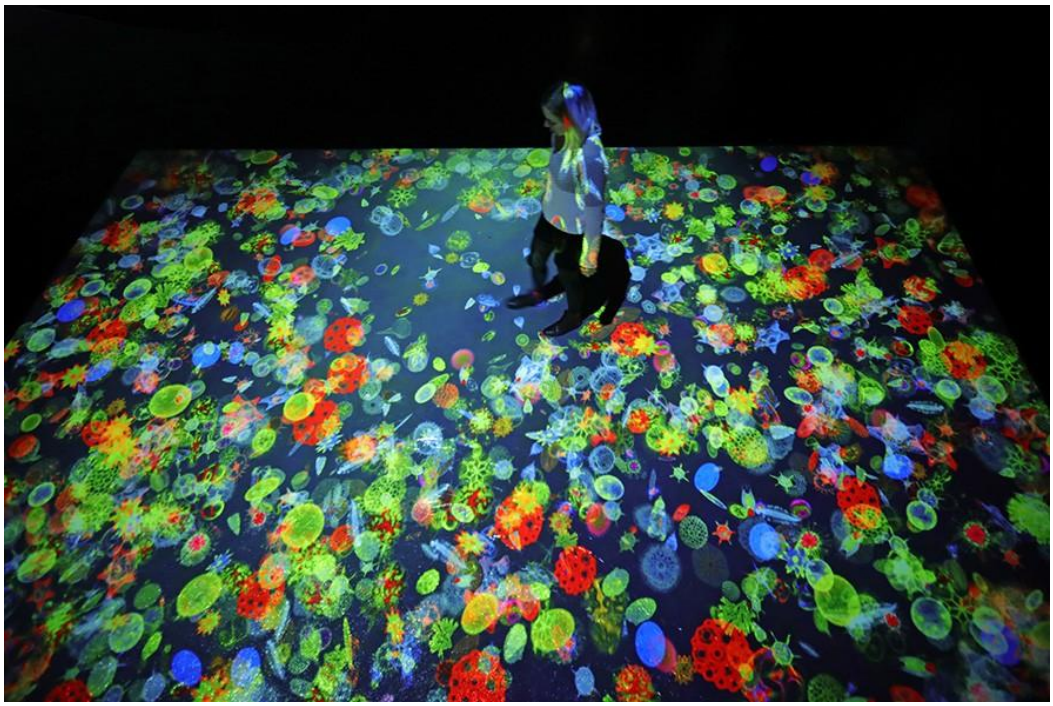
Devant la beauté de ces décors projetés et face à l'animation qui se joue en leurs intérieurs, j'ai d'abord hésité : a-t-on le droit de marcher que ces tableaux ?

---

[144] L'œuvre s'intitule *Fractal Seeweeds* (2018), c'est également une installation de réalité virtuelle mêlant formes générées procéduralement et intégration interactive des mouvements du visiteur face à la projection d'envergure – 9 mètres x 6 mètres.

[145] La bande son de l'installation a été créée par le compositeur Michel Redolfi, inventeur dans les années 1980 du concept du *musique subaquatique*, c'est-à-dire de musique jouée et écoutée sous l'eau.

Car, la toile qui recouvre au sol la parcelle de l'image projetée, confère à chaque projection une certaine granularité visible, laquelle tend à matérialiser ces tableaux. Cette précaution tombe en désuétude et se trouve remplacée par une surprise lorsque, au premier pas sur le tapis vivant, les micro-organismes réagissent. Ils s'écartent de mes pieds écraseurs comme une nuée de têtards. C'est pour moi la confirmation que l'œuvre est faite pour être traversée, créée pour interagir. Tandis que je me place volontairement dans le cadre lumineux, ma présence génère le reflux des petits êtres qui restent à distance, s'éloignant à chaque déplacement. Une fois hors du cadre, on peut observer que petit à petit, à l'issue d'une dizaine de secondes, ils se réapproprient tout l'espace et reprennent leur balai monotone. Testant successivement ces différents ilots, je constate que sur les cinq qui sont présentées, deux des projections ne réagissent pas à mess déplacements et restent indifférentes à ma présence malgré mes attentes conditionnées. Je me suis alors interrogé en testant ces projections : le dispositif fonctionne-t-il correctement ? Est-ce que je m'y prends de manière adéquate ?



Vue installation 16. Miguel Chevalier, *Digital Abysses*, (09/03 -20/05/2018). Exposition « Digital Abysses », Base sous marine, Bordeaux. © Miguel Chevalier. Photo : Base sous marine, https://bit.ly/2jVXkUr

La représentation de l'immersion qu'offre l'installation de Chevalier est très simple. Elle permet au pratiqueur du dispositif d'expérimenter métaphoriquement une situation d'immersion modulée par le principe d'interactivité. L'œuvre répercute les fluences des corps, elle réagit à nos déplacements de telle manière que l'on se trouve dans la situation d'expérimenter l'œuvre comme on le veut. D'après Sandrine Morsillo : « *Être en immersion dans un espace, c'est percevoir l'environnement par ce qui « y agit ou ce qui doit agir »* » (Morsillo, 2014, p.151). C'est bien ce qu'il se passe ici ; nous sommes incités à co-construire l'œuvre : les rythmiques corporelles des visiteurs correspondent à autant de transports de subjectivité à l'intérieur de l'œuvre. Ainsi offerte à l'aléatoire des parcours, l'œuvre est foncièrement ludique. D'ailleurs, elle fait l'attraction des enfants amusés. Au surplus, on pourrait dire d'elle qu'elle est jouissive tant le murissement de mon intérêt face à elle fit défaut, comme si l'intrigue qu'elle sous-tendait s'était emportée en une seule fois. C'est-à-dire qu'après avoir expérimenté et vaguement joué avec les premières projections, les autres semblèrent désuètes. De cette façon, chaque projection se trouve dans la situation où sa composition est entièrement ramenée à l'état d'interface ludique[146]. La perspective d'une installation-jeu occulte du même coup l'expérience esthétique en tant que telle mais conforte un effet de présence fabriqué par le dispositif interactif.

Il faudrait, pour étayer cette proposition, évoquer la *gravité* du dispositif, c'est-à-dire le processus par lequel le sujet « *rebondit sur une technique qui ne s'oublie pas* » (Chatonsky, 2012). Ici, la gravité du dispositif prend forme à travers le décalage suscité par les moyens techniques de captation de notre corps mouvant, elle renvoie à l'interactivité vécue entre le visiteur et les éléments projetés sur le sol. Dit autrement, le dispositif fait montre d'imprécision et empêche de ce fait la mise en œuvre d'une expérience spectatorielle qui ne le prenne pas comme objet de l'expérience. En effet, suivant l'aléatoire des mouvements par lesquels nous jouons avec le dispositif interactif, nous nous retrouvons dans des situations où certains de nos déplacements ne sont pas répercutés sur la faune et la flore projetées : lorsque

[146] Stéphane Vial a ainsi pu pointer le caractère « ludogène » du numérique : « *Le numérique n'est pas seulement soumis à des processus de ludicisation, il est intrinsèquement ludogène, terme par lequel nous désignons le fait qu'il favorise spontanément l'attitude ludique et stimule notre aptitude à la jouabilité* » (Vial, 2013, p.247). De cette façon, les appareils numériques « *coulent notre expérience-du-monde dans la jouabilité* » (p.248).

le dispositif technique ne parvient pas à implémenter nos déplacements par manque de précision, par excès de vitesse de notre part, etc. De la même façon, il faudrait évoquer l'absence d'interactivité qui caractérise deux des projections et se demander conséquemment si le dispositif fonctionne. La gravité suppose en effet cette part d'aléas techniques, cette éventualité que cela ne fonctionne pas. Cette variable inhérente à tout objet embarquant un dispositif technique invisible est intégralement rentrée dans nos habitudes quotidiennes, dans nos usages des technologies numériques. Ainsi, alors que nous évoluons dans un milieu répercutant nos déplacements, l'absence de réaction inhérente à certains cadres lumineux déporte notre attention, jusqu'alors tournée vers les effets de notre corps sur le dispositif, en direction du dispositif lui-même. Suivant, l'immersion façonnée par la pratique du dispositif dans l'espace éprouve un suspens qui provient, chez le visiteur, de la mise en abyme de sa pratique. Il y a aurait ici deux aspects de la gravité à prendre en compte ; l'un faisant référence à l'efficacité du dispositif de captation, l'autre désignant notre état de conscience et de réflexivité face à une pratique généralisée des dispositifs interactifs de plus en plus intégrés à nos modes de fonctionnements individuels. Partant, on peut estimer que la gravité est un concept fondamental pour envisager les processus de subjectivation, c'est-à-dire les lignes de fuite diagonales qu'investi le sujet dans le cadre d'un dispositif technique immerseur.

Dans ce dispositif, l'immersion découlant supposément de notre interaction avec le logiciel est façonnée par l'apprentissage d'un « *code symbolique* » (Trentini, 2014, p.29) grâce auquel nous nous fondons – de manière à la fois inconsciente et consciente – avec plus ou moins d'entrain, plus ou moins d'efficience, dans le domaine de l'artiste. De notre point de vue, un tel processus ne renvoie pas directement à l'émersion de sensations chez le sujet, mais désigne plutôt l'émergence d'un processus réflexif agencé autour de nos existences contemporaines, lesquelles se situent dans de multiples configurations à l'intérieur ou à la surface des dispositifs d'intelligence artificielle – avec lesquels travaillent beaucoup les artistes du numérique. Dès lors, on pourrait avancer que cette installation artistique permet l'expérimentation consciente d'une ontologie contemporaine de l'immersion.

Néanmoins, par le seul prisme de cette installation spécifique, l'interactivité comme figure de l'immersion du corps du visiteur ne peut à elle seule assoir le principe d'une immersion. Autrement dit, il semble que *Digital Abysses* illustre la

tentative d'outrepasser ou de défaire la représentation en incitant le visiteur à éprouver le principe d'interactivité comme moyen d'opérer l'immersion. Il y a comme nous l'avons vu certaines raisons, afférentes notamment à la gravité du dispositif numérique interactif, pour lesquelles ce processus ne prend pas. Par ailleurs, on ne peut résolument pas penser que le principe de générativité qui définit l'installation permette d'enclencher l'immersion, bien que celui-ci confère indéniablement une forme d'autonomie esthétique à chacune des projections, de telle façon que ces dernières résonnent avec le propos d'une exposition axée sur l'hybridation du vivant. Finalement, c'est pour dire le contraste vécu entre une scénographie de l'espace – obscurité ambiante, design sonore – favorisant un sentiment d'immersion chez le visiteur, et une œuvre indirectement ramenée à son dispositif interactif, qu'est ici pointée une expérience de la contingence mise à mal. En résumé, il semble que la prééminence fonctionnelle de l'œuvre freine l'expérimentation de la contingence de la perception et par là même, fait ombrage à la fiction qu'incarnent virtuellement ces images. Ainsi le dispositif technique se substitue à l'expérience esthétique. En effet, comment imaginer, réfléchir, se projeter ou même ressentir quelque forme de trouble dès le moment où l'œuvre se donne toute entière à l'usage spectatoriel ? Car il s'agit bien de parler d'usage, dès le moment où la pratique du spectateur se trouve cadrée par un dispositif interactif qui s'échafaude sur l'axiome du corps mouvant, mais qui n'offre de réponse qu'en situation d'expérimentation « adéquate », c'est-à-dire prise en charge par le dispositif interactif. Pour autant, on ne peut affirmer que *Digital Abysses* se résume à ce dispositif, cela même si la singularité l'œuvre peine à s'extraire de son influence, du moins au regard de la pratique qui en découle.

Conclusion

Il est certain qu'à elles seules ces œuvres ne peuvent rendre compte de la multiplicité des situations immersives qu'offre l'art de l'installation contemporaine. Ces installations artistiques illustrent seulement le fait que l'immersion puisse être traitée comme une figure esthétique, ce qui n'induit nullement une définition arrêtée de l'immersion. Dans l'installation, l'immersion du visiteur est une forme de relation émanant du sujet en prise avec un dispositif spatial, lequel peut, comme nous l'avons vu, revêtir toutes formes de matérialités ou de virtualités relativement à la scénographie de l'espace entreprise conjointement par l'artiste et les dépositaires du pouvoir d'organiser l'espace à l'intérieur des lieux accueillant ces œuvres. Or cette

relation est indéfinie. Seule compte l'état du sujet pour traiter de l'immersion, que celui-ci trouve une caractérisation dans le trouble qui s'empare de sa perception ou dans la mise en abyme de la réalité qui s'opère dans sa pratique. Nous interprétons ces « processus immersifs » comme des variations au cours desquelles la représentation est mise en tension, soit de manière hétérotopique, soit sous la forme d'une confrontation avec la réalité des dispositifs technologiques dans lesquels se coule notre perception contemporaine au sens large. Nous rappellerons enfin que l'intensité immersive n'est pas relative à l'arsenal de techniques employées par l'artiste, et que l'immersion peut s'envisager à travers une multiplicité de configurations qui s'accommodent de toutes formes de support ou de matérialité : un livre ou un casque de réalité virtuelle peuvent nous immerger avec le même degré d'intensité. C'est pourquoi, nous nous sommes restreints ici à utiliser des installations faisant jouer la métaphore liquide, démarche visant à assoir le paradigme de l'immersion comme objet de l'analyse.

5.3 Immersion et installation, hybridation et perspectives contemporaines

L'immersion : esthétique de l'expérience contemporaine

Afin d'enrichir ce chapitre sur l'immersion, nous voulons dans un premier temps revenir sur le paradigme que constitue la métaphore de l'immersion pour traiter de l'expérience spectatorielle spécifique à l'installation. Précisons d'abord que s'il y a lieu d'écrire sur l'immersion, c'est que l'emploi de la notion est généralisé à tous les domaines dans lesquels le sujet se cultive, au sens d'une ontogénèse. Comme l'écrit Etienne Amato en s'inspirant du registre médiatique propre au jeu vidéo, l'immersion est aujourd'hui « *une référence conceptuelle et existentielle en matière de vécu* » (Amato, 2014, p.54). Pour comprendre cette dimension paradigmatique de la métaphore immersive, il faut la replacer par rapport à la contemporanéité. Nous l'avons déjà affirmé : l'immersion est un archétype contemporain permettant de caractériser et d'explorer l'état de notre présence au monde. Ainsi, si l'on admet que le régime de la contemporanéité est une relation

d'intelligence avec son temps[147], « *le temps auquel on adhère tout en prenant ses distances* » (Agamben, 2008, p.11), ou le temps d'une existence caractérisée par *l'inactualité* du sujet face à son époque[148], il faudra observer que le paradigme de l'immersion signale à la fois la capacité du sujet contemporain à faire sienne l'époque dans laquelle il vit, en s'en emparer, à la vivre intensément et à la fois, de manière plus paradoxale, à organiser son existence symptomatiquement déphasée de telle manière qu'il peut en éprouver le décalage au filtre de l'expérience immersive à laquelle il se livre. Or, l'inactualité est le propre de l'artiste. Elle consiste en une vision sur l'époque et la réalité, regard dont tout le monde n'est pas capable. Néanmoins, il apparait que nous pouvons tous expérimenter l'inactualité latente de nos existences par le filtre de l'émancipation esthétique. Les expériences immersives de l'installation nous semblent aller en ce sens.

Dans la pratique de l'installation artistique par le visiteur, celui-ci accède à la réalité que configure l'artiste via le médium spatial. L'œuvre se présente à lui comme un espace autre, un intérieur, un domaine subjectif assemblé par une autorité légitimement libre de configurer la réalité comme bon lui semble. Pour le visiteur, cet espace devient le milieu à partir duquel s'élabore un processus de subjectivation qui a lieu au présent, et qui met en jeu à la fois sa perception, ses affects, son existence en somme, à travers les scénographies qui colorisent l'espace. Comme nous l'avons dit, être en immersion c'est rendre possible la contingence de l'univers proposé, c'est traverser la fiction qui en émane et être traversé par elle, c'est mener une expérience à la fois esthétique et ontogénique qui ne se départ pas d'un processus continuel d'enchevêtrement des trajectoires existentielles. Aussi, l'immersion est indissociable d'une forme d'ouverture d'esprit, ou ouverture du sujet au monde, mouvement alliant pleine conscience et inconscience de la situation de telle façon que événement et sensible s'y rencontrent. En outre, avec l'installation artistique, l'expérience hétérogène d'immersion est toujours le résultat d'une administration de l'artiste. Celui-ci conçoit un dispositif qui détermine l'expérience de la visite, en jouant à la fois

---

[147] « *Être con-temporain ne signifie pas nécessairement être présent, être ici et maintenant : cela veut dire être avec temps plutôt que dans le temps* » (Groys, 2015, p.107).

[148] C'est Friedrich Nietzsche qui exprima cette idée géniale résumée par le philosophe Giorgio Agamben : « *Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide par parfaitement avec lui, ni n'adhère à ses prétentions, et se définit en ce sens comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps* » (Agamben, 2008, p.10).

sur sa nature, sur le degré de liberté accordé au visiteur et sur son implication à travers la définition de sa participation à la représentation que joue en interne l'œuvre. Car l'artiste de l'installation a pour objet le visiteur. On pourrait dire en ce sens que le visiteur est déjà virtuellement immergé dans le projet de l'installation. C'est pourquoi, l'immersion est un processus qui, lorsqu'il se produit, prend forme non seulement aux confins de la subjectivité mais surtout à l'interstice des formes relationnelles que configure la représentation esthétique.

Aujourd'hui, si le régime d'immersion indique un sujet acteur et auteur de son existence, il signale aussi l'hétérogénéité d'un monde dans lequel il se fond et se camoufle, gré duquel se joue son appartenance aux choses – aux dispositifs, aux œuvres, aux scènes. Il y a alors à déceler un paradoxe. Car l'immersion du sujet désigne à la fois son absence du monde, elle manifeste une plongée en lui-même qui retire momentanément sa conscience de la représentation à laquelle il participe pour favoriser une attention articulée autour de sa perception. En même temps, elle est une forme de présence manifestant à contrario une participation articulée à son individualité agissante dans un système de représentation[149]. L'immersion peut ainsi appeler un état de confusion des sens, désordre des logiques par lesquelles le sujet appréhende d'ordinaire le monde, mais elle peut tout aussi bien désigner un sujet faisant corps avec le dispositif technique, spatial, avec une culture, un monde dans lequel se coule momentanément son corps, sa perception, sa conscience, conformément à l'idéal de fusion sur lequel s'érige le mythe de l'immersion (Triclot, 2014)… En outre, il s'agit d'entrevoir qu'à l'ère du *design total* (Groys, 2015), l'immersion comme forme de participation au réel s'articule aux logiques spectaculaires qui proviennent des médias de telle façon qu'elle en devient un motif existentiel qui met en tension le désir contemporain.

Suivant cette analyse, on pourrait interpréter la célébration de l'expérience à laquelle se livre l'art contemporain – jusqu'à ériger l'expérience en paradigme esthétique – notamment à travers la forme de l'installation mais pas uniquement, comme une forme symptomatique d'immersion dans le présent, ou d'arrimage, via l'expérimentation esthétique, a une réalité qui semble de plus en plus nous échapper

[149] C'est en substance ce qui a pu être mis au jour à partir de l'analyse des installations retenues pour ce chapitre sur l'immersion. Cette ambivalence est ainsi perceptible dans la plupart des situations expérimentées.

par l'excès de fluidité qu'engendre l'accélération générale du temps – nous vivons cela en « temps-réel ». On peut alors estimer que la généralité d'*un art contemporain de l'expérience*, ou art expérientiel, – que nous interprétons comme mouvement général figurant l'immersion du spectateur – se pose à la fois comme un substitut et à la fois comme un symptôme au déficit d'avenir que porte en son sein notre époque « *post-contemporaine* » (Avanessian et Malik, 2016). De fait, l'*esthétisation généralisée*[150] des sociétés contemporaines capitalistes est un processus décisif pour entamer une caractérisation des régimes d'expérience par lesquels nous nous immergeons dans le monde. Aujourd'hui, nous souhaitons tous faire l'expérience de l'immersion. Il est en ce sens très juste de parler de l'immersion comme d'une « *revendication contemporaine* » (Amato, 2014, p.54). Ainsi, dans la posture spectatorielle, l'immersion peut être entrevue comme une finalité en soi, une visée déterminée par le régime esthétique d'un art contemporain de l'expérience. En tant que visiteur, pourrait-on alors se demander : mettons-nous tout en œuvre pour vivre l'immersion ?

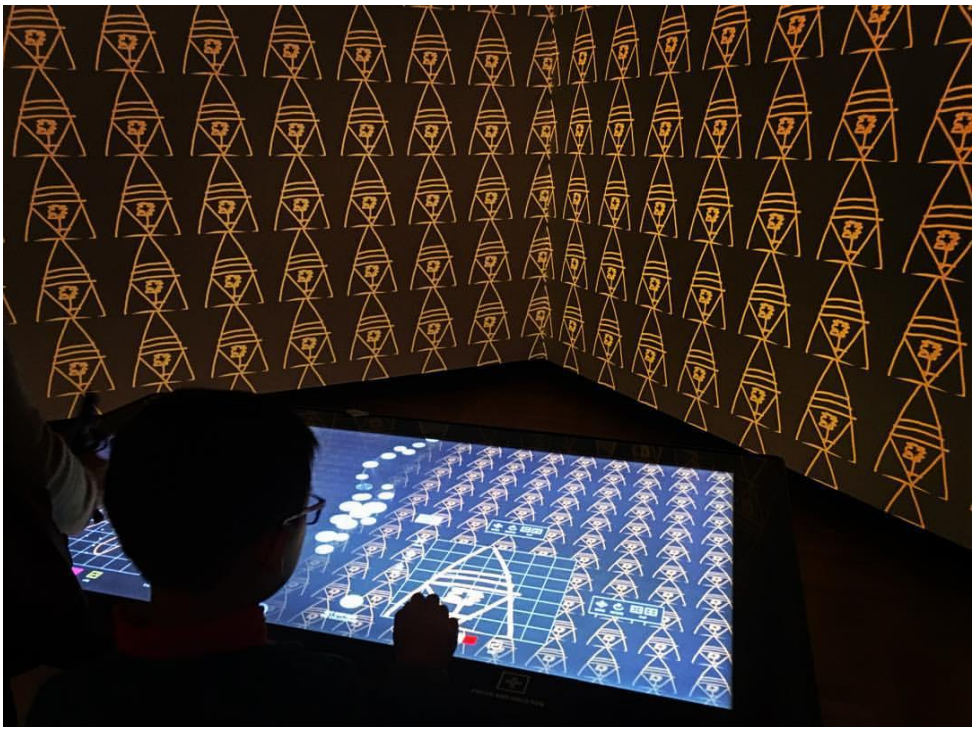
« Immersion Room » : la fabrique de l'immersion

Pour approcher le paradigme de l'immersion par la figure de l'installation nous investirons un dispositif de médiation numérique unique en son genre : l'*Immersion room*, conçue par le musée Cooper-Hewitt[151] à New York. Comme son nom l'indique, l'*immersion room* est un dispositif destiné à fabriquer de l'immersion… Il se présente à travers un espace d'exposition ouvert, une salle distincte légèrement excentrée au niveau du deuxième étage du bâtiment. La pièce en libre accès se compose de deux pans de mur d'environs cinq mètres de long montés en angles droit qui font face au

[150] D'après Alain Mons, nous sommes passés d'une certaine « *esthétique sociale, du politique, du religieux, de la communauté, s'inscrivant dans l'espace sensible des formes environnantes, prégnantes, instituantes* […] *à une esthétisation suggérée, sinon imposée par le modèle médiatique* » (Mons, 2006, p.120).

[151] Le *Cooper Hewitt*, *Smithsonian Design Museum* (www.cooperhewitt.org) est consacré au design historique et contemporain. Il regroupe notamment des collections impressionnantes de mobilier et papiers-peints. Fin 2014, le musée à rouvert ses portes à l'issue de six années de travaux colossaux. Ces rénovations ont porté sur l'espace d'exposition avec un accent donné à l'intégration massive des technologies numériques. Dans le projet d'établissement, le numérique est à la fois un outil de médiation mais aussi un véhicule d'intégration transversale des publics. *Immersion Room* résulte de ces travaux. C'est un exemple très réussi de valorisation du spectateur en usager créateur de contenus.

spectateur. Lui-même se trouve au devant d'une table numérique à partir de laquelle il peut piocher dans la collection du musée une multitude de motifs, et ainsi acquérir de l'information quant à leurs provenances, leurs origines, etc. Ces motifs sont simultanément rétro-projetés sur la surface murale en angle droit qui s'en trouve alors intégralement habillée. Le spectateur peut sinon en créer de toute pièce au moyen de la même interface. Ainsi projetés, les motifs deviennent des tapisseries éphémères propres à chaque usager. Le processus se réinitialise à chaque nouvelle utilisation. Pour l'institution, l'intérêt d'un tel outil provient de sa capacité à révéler des motifs de sa collection grandeur nature, c'est-à-dire « *tels qu'ils devraient être vus* » (Traduction - Cooper-Hewitt, Sd). On déduira que ce qu'il est possible d'observer dans l'exposition concrète ne l'est donc pas, ou du moins n'est pas suffisamment frappant, concret, immersif, parce que parfois trop petit ou retenu sur la feuille d'un catalogue, d'un nuancier, etc. C'est donc à une problématique d'échelle et de format, donc de représentation, auquel répond le musée avec cette salle dans laquelle se fabrique virtuellement, suivant la rigidité propre au dispositif, une scénographie de l'espace choisie et configurée par le spectateur-usager. Mais c'est aussi une manière pour le musée de faire participer son public, de le faire jouer, d'enrichir l'expérience muséale d'une dimension interactive. Le dispositif s'inscrit dans une politique d'intégration transversale des publics au moyen de l'outil numérique.



Vue d'installation 17. Cooper-Hewitt museum, *Immersion Room*, (2016). Dispositif permanent (2014-….). Photo : Eric Alba, https://bit.ly/2DG2ApD

Nous n'avons pas à faire dans cet exemple à une installation artistique. L'espace dont il est question est un espace public. Il n'y a pas d'ambigüité là dessus car cette publicité est produite et garantit par l'institution, et n'est nullement remise en cause par quelque autorité artistique que ce soit. La visée du dispositif est universelle et spectaculaire. Toutefois, il nous semble que l'on pourrait déceler dans ce dispositif le squelette d'une installation. Car, la projection à la surface des murs est en fait une spatialisation du motif, et c'est sur cette spatialisation que s'appuie le discours sur l'immersion que supporte cet outil. C'est ici non le format mais le geste par lequel le motif est mis à l'échelle, c'est-à-dire occupe l'espace et où ce dernier sert de support d'écriture, qui nous fait parler d'installation. En quelque sorte, l'immersion passe par un processus d'installation de la subjectivité de l'usager dans l'image. Et inversement, il y a installation à la mesure du processus d'immersion dans l'image projetée : l'installation est la conséquence de la spatialisation spectaculaire de l'image projetée aux murs. Alors, si l'on considère que l'installation suppose « *un art sans lieu spécifique* » (Groys, 2015, p.68), et qu'elle renvoie à une multiplicité de formes qui peuvent être matérielles, virtuelles, parfois affiliées à des muséalités ou à certains régimes d'exposition, on peut tout à fait, partant du processus de spatialisation et d'immersion sur lequel se fonde *Immersion room*, voir dans cet exemple le commencement d'une installation. Pourquoi seulement le commencement ? Parce-ce que l'initiative spectatorielle se moule dans le régime de représentation de l'outil, lequel conditionne une scénographie ludique paramétrée par l'exécution de l'image via l'interface tactile. Toutefois l'exécution éphémère de l'image via la projection n'est pas anodine, c'est-à-dire qu'elle se répercute dans l'espace environnant, devient un motif de subjectivation non seulement pour soi-même usager, mais aussi pour autrui au nom de la dimension publique de l'espace où elle se tient.

Avec *immersion room*, l'usager possède sa propre copie ; les motifs projetés au mur sont la conséquence des choix qu'il opère via l'interface. Il endosse alors métaphoriquement et en partie le statut d'artiste, de designer, de scénographe, sans se débarrasser de son rôle de spectateur. En quelque sorte, le spectateur est appelé à s'émerveiller de lui-même, c'est à dire des choix qu'il opère, des manipulations qu'il entreprend : l'archétype d'une égo-thérapie par l'art. Nous pensons qu'*Immersion room* donne à réfléchir la figure de l'individu contemporain à la lumière du design de l'expérience que fournissent les interfaces numériques lorsqu'elles sont, comme ici, misent au service de l'expérience du visiteur. À nos yeux, un tel outil se prête assez

bien à l'étude des mouvements par lesquels l'expérience esthétique – ici proclamée immersive – devient un motif traçant l'existence individuelle contemporaine.

Finalement, il parait judicieux de souligner la dimension auctoriale qui se décide dans la seconde utilisation de l'outil, la plus populaire, à savoir l'invention de motifs par le public. Et, par là même, de questionner le dispositif d'exposition de soi qui s'engage dans l'acte de création – utilisation – qui est ici associé à celui de projection – exposition. Nous revenons là à l'ambivalence scénographique qui s'incarne dans le dualisme précédemment évoqué du voir et faire-voir (chapitre 2), étant entendu que le produit de la table tactile est le fait de l'usager et que sa création s'expose en arrière plan à l'audience que constituent les regards d'autres visiteurs attenants à la scène. Ainsi, le dispositif configure des positions qui mettent en tension à la fois la représentation et l'immersion, chacun participant par sa position à *la représentation d'une immersion* – explicitement nommée dans le nom du dispositif. Il faut alors souligner l'artificialité de ce qui est ici entendu par immersion, et mettre en perspective l'utilisation du terme au regard du mouvement d'esthétisation généralisée de l'expérience d'« être-au-monde » – au sens phénoménologique et social – que semblent poursuivre les sociétés néocapitalistes au sens large.



Selfie : Inconnu (Sd). *Immersion Room*, Cooper-Hewitt museum. Source : The New School Parsons, https://bit.ly/2VyEFCF

En outre, dans le régime de la contemporanéité, faire l'expérience de l'immersion est une fable qui permet d'enclencher des modalités de vécu, au moyen desquelles peut se construire le récit d'une individualité agissante et peut s'exercer la plasticité d'une subjectivité au péril de l'expérience. Or, avec cet outil nul péril,

vertige ou sidération. Le spectacle qui en découle rend ces régimes d'expérience désuets. Nous sommes en présence d'une machine à image calibrée pour faire fonctionner le visiteur dans l'institution à partir d'une expérimentation ludique de l'outil. Alors, pourquoi l'immersion ? Disons qu'il y a immersion par rapport à l'expérience sensible du corps dans l'espace. Autrement dit, c'est par rapport à l'échelon corporel de l'expérience qu'il est possible de parler d'immersion.

De fait, la pratique photographique du « selfie » – égoportrait – trouve dans ce cadre une configuration très particulière. Rappelons d'abord que le selfie n'est pas seulement un visage mais un portrait. À ce titre, sa pratique repose également sur la prise en compte par le photographe de l'environnement ou du décor qui encadre la photographie. Même si l'objet du selfie reste le visage, c'est majoritairement une pratique relevant des médias géolocalisés – *locatives medias* – qui valorise les interconnexions qui lient l'individu et sa situation spatiale. L'arrière plan du selfie figure en ce sens l'appartenance spatiale de l'individu au contexte environnemental, de telle façon que ce dernier devient une forme de prolongement du « moi » du photographe. Dans le dispositif étudié, cette incarnation du moi par l'environnement devient réciproque. Il y a ainsi une forme de compénétration des plans à l'œuvre dans le cadre de la photographie. À cet égard, *Immersion room* est un dispositif d'écriture de l'immersion. Il est sur ce point intéressant de pointer le rapport de projection qui s'institue entre la peau et la surface murale : le créateur du motif se transforme en caméléon lorsqu'il se prend en photo devant les murs où est projetée l'image[152] ; il incarne momentanément sa création, il est recouvert de l'image qu'il a lui-même engendré. Et, quand on envisage la circulation des images sur les réseaux sociaux de télécommunication – environnements dans lesquels le selfie acquiert une portée communicationnelle – on réalise alors que dans ce portrait in-situ se joue une mise en abyme de l'immersion. C'est-à-dire que le récit de l'individu face aux situations immersives trouve dans le selfie une forme de perpétuation et d'aboutissement qui essentialise l'immersion en opérant machinalement sa

[152] Il est sans doute anecdotique mais amusant de relever que la capacité de certaines espèces de caméléon à modifier la couleur de leur peau, répond principalement à un mécanisme de communication sociale et non seulement, comme on pourrait le penser, de camouflage. Analogiquement, l'inscription projetée des motifs sur le corps du photographe laisse entrevoir un mode de communication induit par la circulation de l'image au moyen des technologies d'exposition de soi. En ne faisant qu'un avec l'image, l'individu donne métaphoriquement corps au processus général de design de l'existence qu'organisent aujourd'hui ces interfaces.

représentation, alors qu'elle reste avant toute définition une expérience sensible contemporaine – c'est-à-dire dont on ne peut traiter qu'à postériori de l'expérience. Ainsi, *Immersion room* donne à penser comment se fabrique l'immersion à l'ère de la circulation des images. De plus, elle permet d'envisager comment peuvent s'imbriquer et jouer de complémentarité forme installative et régime d'immersion.

Esthétique de l'urbanité : l'immersion de l'installation dans l'espace urbain

La perspective offerte par l'esthétisation de l'expérience comme un motif traçant l'immersion contemporaine pourrait être observée non seulement en examinant l'expérience spectatorielle mais aussi en portant notre attention sur le processus expositionnel, ou sur la manière dont l'œuvre se retrouve immergée dans un espace aussi singulier soit-il, c'est-à-dire immergée dans une scénographie préséante qui l'insère dans une réalité environnante, qui fait jouer sa composition de concert avec le monde. L'exposition muséale offre évidemment à observer ces interrelations plastiques et scénographiques de la manière la plus explicite et assumée. L'archétype du WhiteCube nuance toutefois cette proposition en postulant que l'espace environnant n'a d'autre rôle à jouer que celui de produire l'œuvre, c'est-à-dire d'en assurer la présence de telle façon qu'elle se trouve occuper le premier plan (O'Doherty, 2012). Or, si depuis longtemps l'expérience de l'art ne se contient plus dans l'espace muséal, il faut observer comment d'autres cadres environnants permettent de ressentir avec quelle profondeur l'œuvre d'art fait corps dans l'espace, ou alors comment l'espace environnant peut littéralement engloutir l'œuvre : la recouvrir et la faire disparaitre.

Dans un contexte d'exposition extra-muséal urbain, l'artiste participe symboliquement au processus scénographique et à l'expérience sociale qui sont produits dans le rythme battant de la ville. On pourrait dire que le projet artistique qui supporte l'œuvre s'exerce dans le processus même de l'immersion dans la mesure où l'œuvre est le lieu dans lequel se réverbère métaphoriquement la ville. Aussi, sans qu'il soit ici question d'art in-situ, l'exposition extra-muséale de l'œuvre – à l'insu ou à l'issue de l'artiste – est un geste de l'ordre d'une mise en abyme, qui offre à penser par effet de contraste comment s'entrelacent nos expériences existentielles avec la scène contemporaine d'une esthétique diffuse.

Ainsi, la ville, devenue à l'ère d'une esthétisation généralisée de la scène urbaine, la métaphore d'une immense salle d'exposition, offre à observer comment l'œuvre d'art devient un facteur contribuant à une esthétique communicationnelle de l'expérience urbaine, qui n'est pas étrangère avec un certain processus de fictionnalisation de l'*urbanité*[153]*,* mené par des acteurs publics et privés œuvrant à aménager, pour transformer, l'espace urbain. En effet, lorsque l'on approche le design urbain sur la base d'un processus de mise en exposition d'œuvres dans la ville – notamment à travers le dogme de la commande publique dont est en exemple issue *La maison aux personnages* des époux Kabakov – on peut réfléchir à la manière dont l'œuvre est, à l'issue d'un processus politique d'aménagement urbain, immergée dans l'urbanité, c'est-à-dire insérée dans des territoires mouvants, des spatialités parcourues par les flux d'hommes, de marchandises, d'informations et d'images, donc encastrée dans des habitudes perceptives et des régimes de territorialisation et de visibilité qui irriguent et mettent en tension la scène artistique qu'incarne localement l'installation. Ainsi, dans cette situation spatio-temporelle indéniablement plus complexe que celle condensée dans la sphère muséale, il y a à observer les modes scénographiques par lesquels la ville et l'œuvre s'imprègnent mutuellement, s'enrichissent d'aspects sensibles en fonction d'agitations harmoniques – convergence et divergence de rythmes – parfois surprenantes et inattendues. Quant à cette même situation, il ne faut pas manquer d'inscrire combien ces variations se portent au regard du spectateur attentif – dont l'expérience esthétique se formule à partir de destinations et de temporalités qui débordent l'esthétique muséale – et rentrent comme composante de l'expérience esthétique menée.

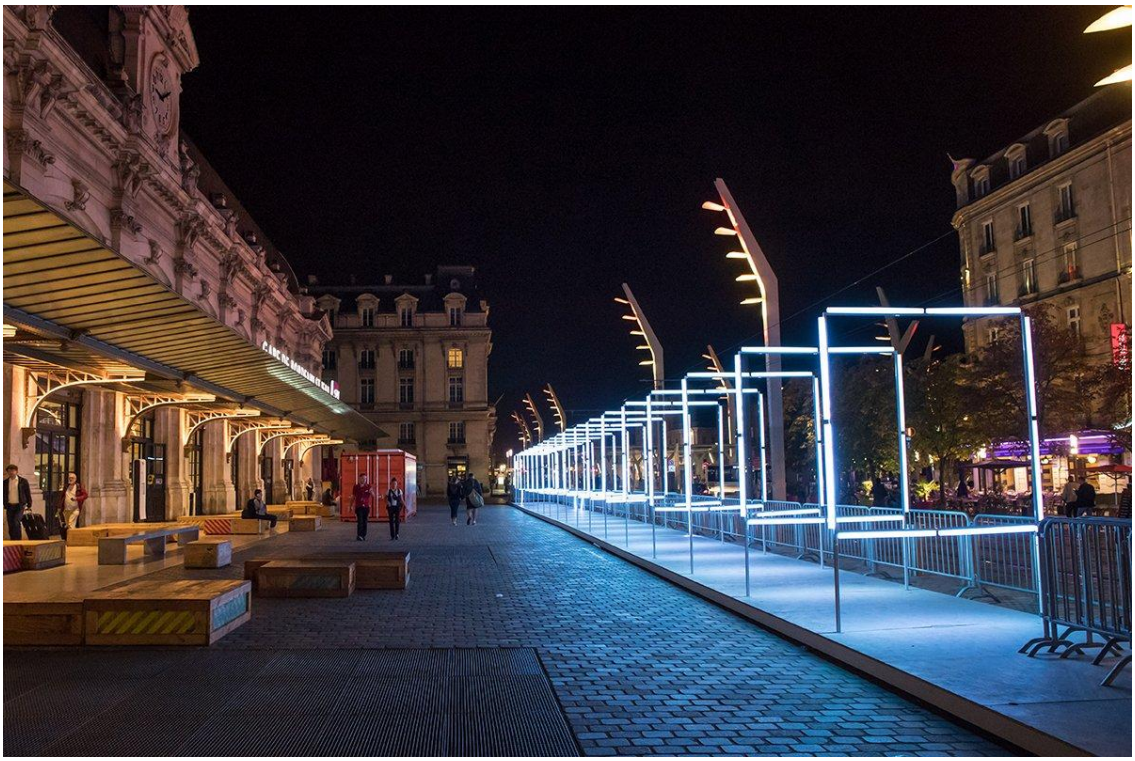
[153] D'après le sociologue Isaac Joseph, l'urbanité désigne « *le travail de la société urbaine sur elle-même* » (Joseph, 1984, p.24). Mais, la notion renverrait de nos jours au regard que la société urbaine porte sur elle-même. En effet, l'urbanité n'est-elle pas aujourd'hui devenue un objet de design ? En tout cas, la dimension esthétique de l'urbanité est un enjeu métropolitain. De nos jours administrée et parrainée par des institutions qui font de la ville une scène d'exposition, l'urbanité s'ajuste constamment à la fiction esthétique de l'espace urbain.

Pour investir la métaphore immersive depuis le processus d'esthétisation urbaine, nous allons nous appuyer sur l'installation lumineuse et sonore intitulée « *160 Lux Bdx* ». Issue du travail de l'agence de création lyonnaise Trafik[154], cette installation fut installée sur le parvis de la gare ferroviaire de Bordeaux de septembre à octobre 2017 dans le cadre d'une manifestation culturelle produite et organisée par la mairie et l'agglomération bordelaise. L'événement s'étalait sur quatre mois[155], il réunissait un programme de plusieurs expositions temporaires disséminées à la fois dans différents lieux d'exposition et dans l'espace ouvert de la ville. Nous avons choisi d'examiner cette installation non pas pour l'univers fictionnel qui pourrait éventuellement en émaner, mais relativement à l'esthétisation de la scène urbaine qui découle de son exposition. Ainsi, il s'est agi d'observer comment l'œuvre esthétise l'espace public par l'emploi d'un certain nombre de dispositifs à la fois lumineux, rythmiques et interactifs qui affectent l'expérience sensible de l'espace. Conséquemment, c'est le processus d'immersion de l'œuvre dans la réalité de l'espace – qui désigne avant tout un réalisme social qui agite l'endroit – que nous avons voulu investiguer.

160 Lux Bdx se compose de dix-neuf carrés aux bordures néons lumineuses. Monté sur trépied et aligné, chacun de ces carrés mesure 1.5 mètre. Chacun est espacé du suivant de quelques mètres, à l'enfilade. La structure de l'œuvre trace parallèlement aux rails du tramway un ensemble d'une trentaine de mètres situé face à l'entrée de la gare. À la nuit tombée, jusqu'à une heure du matin, les arêtes carrées se parent périodiquement d'une lumière blanche qui s'accompagne d'un crépitement sonore. Suivant des cycles de trois minutes, l'installation s'illumine à la manière d'une guirlande évanescente en respectant un pattern lumineux qui agite l'ensemble de la structure. Comme le maillon d'une chaine, chaque carré s'intègre dans la séquence lumineuse. D'un bout à l'autre, par aller-retour et cycles temporels, la lumière blanche strie répétitivement l'espace du parvis en y appliquant pour quelques minutes ses stroboscopes. Ces fulgurances lumineuses fluides semblent traverser

[154] Cf : Pierre et Joël Rodière, artistes fondateurs de l'agence Trafik.
[155] Le programme de la manifestation est consultable sur : https://bit.ly/2xUd5nW (dernière consultation : 01/07/2018).

l'espace, le fendre soudainement à la manière d'éclairs cadencés. En résultent des ambiances lumineuses évanescentes, des projections sporadiques au fil desquelles l'œuvre imprime sa scénographie lumineuse à l'espace environnant en faisant varier la luminance des surfaces, qu'il s'agisse du bâtit, du mobilier, des corps à proximité. Métaphoriquement, il nous a semblé que les cycles d'illumination pouvaient figurer l'agitation qui caractérise le parvis de la gare régulièrement secoué, durant le temps de nos observations nocturnes, par l'afflux des voyageurs pressés. De la même façon, les déplacements successifs de la lumière au gré des structures géométriques offre une représentation des flux que condense l'espace du transit ferroviaire.



Vue d'installation 18. Trafik, *160 Lux Bdx*, (23/09 – 07/10/2017). Parvis de la gare Saint-Jean, « Paysage Bordeaux 2017 », Bordeaux. © Trafik. Photo : Michaël Dion.

L'absence d'intérieur, ou d'intériorité, qui semble caractériser cette installation, nous contraint à porter notre attention sur l'expansivité de l'œuvre à travers ses ressources scénographiques. Car, si l'on ne peut visiter cette installation, il semble que se soit-elle qui nous visite.

Nous devons d'abord envisager la ville pour le contraste qu'elle oppose à l'espace muséal. Si ce dernier est le lieu d'une esthétique maitrisée, un espace sacralisé en raison de la nécessité à faire advenir l'art, la ville en est l'antithèse. Car elle est un espace scénographié de toutes parts, voire qui se scénographie lui-même

et en permanence. Parfois directement : c'est l'urbanité en train d'agir sur elle-même en transformant l'espace public environnant, cela a lieu tout le temps et peut parfaitement se représenter dans un espace médiatique. On connait sinon le rythme urbain, ses flux, les bruits et le ronronnement permanent qui s'y associent même si cela se nuance toujours et que la ville aussi connait aussi ses temps faibles. Mais parfois, les scénographies urbaines sont moins évidentes, elles renvoient alors à l'action de la ville sur elle-même, à ses propriétés physiques et son image toujours changeante. Cela n'est perceptible au moyen d'aucun programme politique, plan d'aménagement ou pratique sociale donnée, mais relève fondamentalement de l'expérience parcellaire du regard en ville, de son parcours singulier, de ses sinuosités d'un champ du visible à l'autre, d'une surface à son extension. À l'image des *passages* parisiens que décrit Walter Benjamin (1993a, p.65), les miroitements de la ville contemporaine, qui s'organisent à ses surfaces, dans ses reflets et ses anamorphoses, à travers ses matériaux, fondent le *régime spéculaire du visible urbain* (Mons, 2013), lequel est bâtit et aménagé et habité. La multiplicité des surfaces vitrées, des vitrines aux parois qui reflètent et exposent, ou la récurrence des dispositifs qui captent l'attention, les flux humains concentrés, la proximité ambiante, en font un milieu favorisant les bifurcations et les glissements de la réalité du perçu et par là même, du social. La ville se démultiplie partout où elle se reflète : elle est le théâtre d'une *écriture spéculaire* (Benjamin, 1993a, p.552) qui constitue un mode par lequel se visitent mutuellement les lieux et les espaces. L'urbanité est un produit de cette démultiplication infinie des surfaces entres elles. Ce qui devient évident lorsque ce sont les corps eux-mêmes qui se réverbèrent d'une surface à l'autre, dans un jeu d'opacités et de déformations du visible typiques à la ville. À l'intérieur de ce spectacle de la réverbération – qui révèle, d'une certaine manière, le régime d'immersion scénographique propre à l'expérience de la *cité* –, notre regard se fait parfois fuyant, ou fuitant, prenant le pli, à l'interstice de plans hétérogènes, du moins dans la continuité du sensible. En outre, cette multiplicité de jour se transforme la nuit, gardant ses caractères réfléchissant mais se chargeant d'un scintillement. La nuit la ville brille, elle se change en une mosaïque d'éclairages et d'ambiances lumineuses hétérogènes. Les devantures de restaurants, les enseignes d'hôtels, les publicités rétro-éclairées, les phares des voitures mobiles, l'éclairage public, et tant d'autres petites formes d'écritures lumineuses concourent à créer une scénographie entre ombre et lumière. On peut alors, comme nous le fîmes précédemment, de nouveau définir la scène à partir des degrés de lumière qui s'y

portent (chapitre 2.1). Et alors affirmer que ces processus scénographiques sont à la fois le tableau et le cadre dans lesquels s'insère l'installation. Or *160 Lux Bdx* produit de la lumière et du son, si bien que le processus par lequel l'œuvre imprime sa scénographie c'est-à-dire se réverbère dans le lieu, se télescope avec les scénographies urbaines environnantes sans qu'il ne soit question, à aucun moment de notre propos, d'éventuelles nuisances.

D'une autre manière, il est intéressant d'observer comment l'œuvre s'est trouvée, en un certain sens, mise à l'épreuve tout au long de sa période d'exposition. Ce qu'il nous importe d'illustrer ici est la façon dont l'espace public urbain agit sur l'œuvre jusqu'à l'éroder, agit suivant le même processus sur la scénographie jusqu'à la transformer. Pour illustrer ces aspects notons que l'œuvre fut présentée comme une installation interactive avec la possibilité pour le spectateur de composer ses propres patterns lumineux et d'en modifier la couleur au moyen d'une interface en accès libre. Lors de mes premières observations, une semaine après son installation initiale, ce dispositif interactif n'était pas présent. Comme nous l'avons vu, l'œuvre rejouait automatiquement une succession de patterns monochromes. En réalité, à l'issue des premiers jours d'exposition, l'œuvre fut dégradée et son interface rendue « inutilisable » puis retirée par les organisateurs. Similairement, au moment des observations, l'œuvre était cassée en de nombreux endroits, ce qui impliquait parfois des néons dysfonctionnant, des arêtes tordues, des fils tombants… Ces dégradations conduisirent les organisateurs de l'exposition à assurer la sécurité de l'œuvre en dépêchant des agents de sécurité – que l'on retrouve tous les soirs, postés à proximité dans une voiture et accompagnés d'un chien – mais aussi en installant des barrières métalliques entre l'œuvre et la voie de tramway.

Ces modifications influent sur la présentation de l'installation dans le sens où elles témoignent, à ce moment de l'observation, d'ajustements provoqués par le contexte urbain environnant sur l'œuvre et sa scénographie ; elles mettent conséquemment en tension la représentation esthétique. C'est pourquoi, passée la dimension spectaculaire, ce qui frappe le spectateur attentif, ce n'est pas tant les effets visuels et sonores que produit à la chaine l'installation, qui effectivement sont impressionnants de prime abord, mais bien plutôt les formes d'affections réciproques qui s'agencent entre espace environnant et œuvre d'art. C'est un aspect de l'exposition que ne connait pas l'espace muséal – à moins que celui-ci ne fasse partie du projet artistique. Ici, l'œuvre arbore les séquelles de sa présentation

contextuelle. Et, de la même manière, dans la pénombre et le clair-obscur de la ville éclairée, elle rayonne en construisant autour d'elle une scène esthétique rythmée par son dispositif lumineux et sonore. Partant, il nous semble possible de considérer cette réciprocité comme un processus d'*hétérogénèse* s'inscrivant dans l'espace et dans le temps. Celui-ci met en tension l'œuvre et la scène de son exposition au terme d'une contamination scénographique. Ce processus ne peut être compris sans soupçonner le mélange des affects et des percepts, la collusion des lignes de fuites à laquelle donne lieu l'exposition hors du musée. C'est sans doute sur ce point qu'il est le plus légitime de renvoyer à l'immersion – ou régime d'immersion – en se référant à la pratique expositionnelle telle qu'elle apparait dans ce cas : l'œuvre est immergée, ou mieux noyée, dans la scène urbaine.

Ainsi, l'œuvre abimée et les formes de sécurisation qui en résultent sont des éléments témoignant de son vécu, de sa présence en cet espace, du traitement immersif auquel elle se voit soumise dans le projet de son exposition. Ici, l'installation est enchevêtrée dans le continuum de la réalité urbaine, à la croisée d'usages et de pratiques hétérogènes – voire discordantes si l'on prend acte des dégradations précédemment soulevées – qui mettent en tension l'espace public de son exposition. C'est pourquoi, nous envisageons la maturation à laquelle correspond la période d'exposition comme un processus à travers lequel surviennent des formes mutuelles d'exposition. Autrement dit, l'œuvre temporairement placée dans l'espace public urbain expose progressivement, au fil des transformations qui impactent sa structure ou sa scénographie, le décor vivant dans lequel elle se trouve exposée. Et, suivant un processus équivalent mais non simultané – car se développant sur d'autres temporalités –, le parvis de la gare trouve dans l'œuvre une forme d'éclairage qui correspond à sa transformation en scène esthétique.

Un tel processus, pour être étudié, doit inciter le chercheur à décentrer son regard de l'évidence qui rayonne littéralement de l'objet – ici l'installation – pour envisager plus généralement les processus scénographiques qui en émergent. Il est ainsi déterminant de porter attention et de réfléchir au processus d'immersion de l'œuvre dans la sphère urbaine par son exposition contextualisée. Pour cela, il faut parler de l'espace, de sa singularité, donc de ce parvis à la frontière de la ville et de l'espace de transit.

Nous sommes ici dans un terrain où « zonent » des occupants marginaux, lesquels transforment de leurs présences le parvis en espace, en font un lieu de

pratiques socialisantes, un lieu de rendez-vous et de discussion. Ainsi, les observations sont imbibées, comme ces habitants, de leurs éclats bruyants, de leurs vociférations et discours sans pudeur qui transforment indiciblement l'expérience sensible de l'espace. En outre, si parfois certaines personnes s'arrêtent quelques secondes pour observer l'œuvre en action, prendre une photo, et si certaines s'en servent de point de repère ou de rendez-vous pour se trouver dans la pénombre de cette zone de flux, il semble plus important de relever au fur et à mesure du temps passé sur place, que se dessine un paysage existentiel délimité par les individus qui stagnent : agents de sécurité, zonards, voyageurs et fumeurs en attente. Indéniablement, œuvre et espace s'interpénètrent dans l'expérience sensible du chercheur avec une telle évidence que l'observation de l'œuvre devient presque aussitôt l'observation des scènes sociales qui y voisinent, la tentative de décrire les scénographies communicationnelles que condense cette scène temporaire et diffuse. Il n'y a pour nous aucun intérêt à traiter de l'œuvre en déliant son examen du geste de son exposition en ce lieu précis. En d'autres termes, nous ne pouvons faire autrement que ressentir l'espace avec lequel se confond l'œuvre, cela parce que l'un et l'autre se révèlent mutuellement et que nous appartenons et participons, par notre présence, à cette scénographie.

Dès lors, on ne peut mettre de coté ni même cacher le contraste d'une telle démarche d'exposition face à la réalité quotidienne de cet espace – qui peut être particulièrement rude. Dans cette zone de flux, se côtoient et se télescopent « l'avant-garde » de la politique culturelle institutionnelle[156] et la misère banale qu'évacue de son sein le *non-lieu* (Augé, 1992) que constitue en propre la gare. Le parvis est l'espace de la marginalité, le sas qui n'a de devenir anthropologique qu'à la marge : comment exister dans un lieu à la marge ? Comment faire présence dans une interface ? Si ces questions nous sont inspirées par les habitants ponctuels des scènes observées, il semble qu'elles puissent également se poser à l'œuvre qui répète inlassablement, telle un automate, ses boucles lumineuses et sonores. Tant et si bien que l'on peut s'accorder sur le fait que l'espace recouvre de ses

[156] Le parvis de la gare constitue bien souvent la première image de la ville pour les visiteurs arrivés à destination. C'est pourquoi nous parlons d'avant-garde. Non comme ce qui a une dimension pionnière voire contemporaine, mais comme ce qui vient d'abord, ce qui apparait avant d'autres formes d'expérimentations de l'espace urbain. Avec cette installation qui vient saisir le visiteur à sa sortie, la ville se montre en premier lieu, balisant du même coup un espace d'ostentation.

dynamiques hétérogènes la sérialité de ces projections environnantes. À la manière dont on n'entend pas le tic tac de sa montre, *160 Lux Bdx* perd en intensité à mesure du temps passé sur place.

Alors on peut investir pour l'analyse le projet d'exposition en tant que tel. Ici, nous l'assimilons sans détour à du *design urbain*, voire à une forme de *marketing urbain*, un *management esthétique des lieux* par lequel la ville effectue indiciblement sa promotion médiatique. Il s'agit là d'une interprétation qui ne doit surtout pas être prise comme allant à l'encontre de l'œuvre elle-même. Néanmoins, il faut bien admettre qu'aujourd'hui artistes et organisateurs d'exposition travaillent en étant avertis « *de la mise en spectacle de l'espace urbain, bref de l'esthétisation généralisée de l'environnement et de l'extension de l'empire du visuel au cœur même du visible spatial.* » (Hillaire, 2008, p.101). À la lumière du processus de « métropolisation » dans lequel s'inscrit aujourd'hui officiellement la mairie de Bordeaux, on peut interpréter l'exposition de *160 Lux Bdx* comme le témoignage d'un processus institutionnel visant à esthétiser l'espace urbain, et partant, à le rendre attractif[157]. En ce sens, on peut considérer cette installation comme une forme de mobilier urbain – qui n'a d'autre fonction qu'esthétique – dont l'exposition fait partie d'un processus global de design de l'expérience urbaine, voire de design spécifiquement urbain si l'on estime que ce type de mise en valeur de l'espace n'appartient qu'à la ville. On retrouve là, comme a pu la décrire Alain Mons, une forme de « *communication-lumière de la ville* » (Mons, 2000) qui s'effectue via un processus de transformation des lieux en images de manière temporaire ou permanente. Autrement dit, la ville s'esthétise par des scénographies lumineuses créatrices d'atmosphères et d'ambiances, « *qui participent symptomatiquement d'une communication médiatique et d'une esthétisation généralisée de la ville* » (Mons, 2013, p.51). Ces scénographies produisent des décors et des paysages fictionnels aptes à vivres intensément dans les images qui innervent la

[157] La politique culturelle que mène la ville de Bordeaux pourrait dans ce cadre être analysée au regard du concept de *ville créative*, lequel découle de celui *d'économie créative*. Ces derniers renvoient aux problématiques d'attractivité et de production médiatique des territoires. Avec la ville créative, la culture est ramenée à l'état « *ressource attractive – et le patrimoine joue ici un rôle déterminant »*, c'est un *« opérateur pour la mobilisation d'autres ressources au sein de projet politiques, économiques et sociaux* » (Pignot, 2010, p.24). Nous sommes là dans un processus de design de l'urbain et de l'urbanité par la création provoquée et immanente d'images composites qui virtualisent la ville et qui en assurent, du même coup, la promotion.

contemporanéité de l'espace. Les œuvres d'art jouent dans cette tendance une partition de plus en plus prégnante.

Conclusion

Finalement, il nous a semblé intéressant à partir de ces deux objets – *Immersion room* et *160 Bdx Lux* – d'élaborer une analyse qui ne s'inquiète pas de l'autorité artistique à laquelle renvoie à priori l'installation, de façon à avancer à partir d'objets relativement peu ambigües et offrant un semblant de transparence. Il a ainsi été question d'un dispositif muséal interactif et d'une œuvre d'art visuelle relativement consensuelle que nous assimilâmes à du mobilier urbain. En outre, l'intérêt de mobiliser de tel objets était de décloisonner et d'ouvrir le concept d'installation [158] afin d'en montrer la polyvalence et la pertinence dès que l'on questionne l'expérience immersive du spectateur.

En abordant la question de l'immersion depuis des formes d'installations aussi transparentes, nous croyons avoir mis le doigt sur la manière dont son paradigme s'intègre dans la pratique institutionnelle de l'espace. Que ce soit à travers un dispositif de médiation muséal, ou depuis une œuvre d'art contemporain dont l'exposition permet d'opérer une forme de design sensible de l'espace urbain, il s'avère dans les deux cas que qu'il est question d'une fabrique artificielle d'espaces qui répondent à la nécessité d'une implication immersive du spectateur. Cela est explicite dans le dispositif muséal nord américain. Dans le cas de la ville de Bordeaux, c'est une interprétation. Néanmoins, il est admis que, sous la houlette des institutions aménageuses, l'espace urbain est aujourd'hui conçu par analogie à une exposition, ou mieux, à une installation artistique. Car, comme elles, l'espace urbain s'adresse à des visiteurs. Permanents ou temporaires, il est légitime de les considérer comme tels, dans la mesure où les villes vivent de nos jours dans le désir d'incarnation de leurs images. C'est-à-dire qu'aujourd'hui, à travers la question de l'urbanité ou même de l'identité territoriale, tend à émerger une forme d'administration qui ne concerne plus seulement l'apparence de l'espace, sa beauté,

[158] La perspective visant à décloisonner le concept d'installation sera, pour la suite de cette recherche, conservée et intensifiée de manière à en questionner les contours et les limites d'application.

mais plutôt sa profondeur, au sens où la mobilisation de dispositifs d'esthétisation de l'espace contribue à créer l'illusion d'une objectivation sensible de ce qu'est la ville : c'est un processus d'auto-design de l'urbanité, alors que cette dernière devient l'objet des pratiques institutionnelles d'aménagement. En d'autres termes, la ville, pour se montrer, ne cache aucun secret. Elle adhère dans les esprits et dans les corps des visiteurs à l'image qu'elle se donne et expose. Par là, les villes construisent une narration médiatique dont le récit est co-construit par l'expérience des individus – eux-mêmes branchés –, notamment par les images qu'ils coproduisent des scénographies urbaines. C'est pourquoi l'expérience immersive des villes, au regard de la fascination qu'exerce le paradigme à ce jour, rend compte d'un espace administré comme une installation immersive : l'exposant et l'exposé s'empoignent au service de l'expérience spectatorielle.

Plus généralement, sur la question de l'immersion au prisme de l'installation, on rappellera les liens étroits qui unissent ces deux notions au regard de la problématique spatiale. Reprécisons d'abord que si l'installation artistique véhicule par la scénographie qui s'y associe une prise de pouvoir sur l'espace public, elle définit conséquemment une construction spatiale subjective qui met en tension le lieu de son exposition d'une multitude de manières. Ce faisant, l'installation est une scène hétérotopique qui redéfinit le lieu de son érection à la mesure de la trouée qu'elle lui inflige. Cette trouée ne porte pas seulement sur les transformations visibles de l'espace d'exposition mais renvoie à la manière dont le réel se trouve, au sein même de l'œuvre d'art, mis en abyme, hybridé, dilué dans la fiction qui s'incarne dans l'espace scénographié de l'installation. Ces mélanges encadrent l'émergence de réalités intermédiaires qui sont vécues et interprétées contextuellement par les visiteurs. Dès lors, en tant que spatialité, l'installation artistique est immersive : l'expérience spectatorielle y est conçue sur la base d'une expérience sensible du corps dans un espace scénographié. Dans ce cadre, l'immersion est le moment au cours duquel le spectateur se transforme en visiteur.

La mainmise de l'artiste sur l'espace d'installation détermine une succession de différents cadrages scénographiques qui prennent indirectement en charge les regards et les corps qui y transitent. Ces cadrages suscitent l'attention du visiteur, impulsent des cheminements et des interprétations. Ce milieu est hétérotopique au sens d'un espace divergeant constitutionnellement des spatialités publiques environnante. Ce faisant, la perception du visiteur se module à l'épreuve d'un milieu

sensible hétérogène tendant reconfigurer sa sensibilité parfois de manière très nette, parfois de manière indicible et vertigineuse. Or la modulation de la perception n'intervient qu'en rapport à des régimes de perception incorporés, préalablement éduqués. Si bien que la perte de repère dans laquelle peuvent nous plonger certains espaces d'installations[159] est corrélative d'un processus d'immersion qui signale à parts égales l'immersion dans un espace et l'immersion du sujet en lui-même. La prégnance de la dimension proprioceptive de l'expérience immersive – symptôme de l'immersion du sujet en lui-même – constitue alors l'expression d'une relation esthétique fondée sur l'expérience de l'espace. Partant, on peut dégager deux axes. D'une part il apparait que les installations se fondent sur un dispositif spatial excédant le strict régime de la représentation, au sens où être en immersion c'est ne plus distinguer momentanément la représentation à laquelle on assiste : ne plus être capable de représentation parce que l'activité perceptive nous subjugue. Alors, immersion et représentation ne peuvent fonctionner l'une sans l'autre – cette réciprocité peut constituer le motif d'une esthétique fondée sur cette tension à l'image de *Swimming Pool* par exemple. D'autre part, il semble que dans cet espace synonyme d'une intériorité artistique volontairement exposée, le visiteur mobilise sa propre intériorité pour construire et donner sens à l'expérience. Il y a une seconde réciprocité intéressante à pointer quant à la manière dont l'installation fait s'agencer des régimes d'intériorité et comment s'établit, dans cette communication interfaciale, une expérience esthétique fondée sur l'immersion.

Lorsqu'il ne s'agit pas d'un enveloppement du corps du visiteur et de l'émergence subséquente de modalités inédites de vécu véhiculées par des sensations et des perceptions tissées dans l'espace sensible de l'œuvre d'art, l'immersion peut désigner la projection du sujet dans un espace matériel et/ou virtuel, plus ou moins diffus et circonscrit comme tel, à partir duquel s'échafaudent des

[159] Citons, pour évoquer cette perte, un cas extrême d'installation : « *Das Totes haus »* et ses répliques fragmentaires : « *Das Totes Haus Ur* » de l'artiste plasticien allemand Gregor Schneider. Depuis 1984, l'artiste conçoit, à partir de la maison familiale dont il a hérité, un espace absolument singulier et en perpétuelle mutation à travers lequel le visiteur est amené à faire l'expérience de la désorientation la plus complète. À l'intérieur de cet espace kafkaïen, les pièces ne sont plus ce qu'elles sont, la topologie de l'espace est renversée, le visiteur erre d'un trouble aigu, tandis qu'il ne peut plus se fier à lui-même pour définir ce qui lui arrive « *Schneider empêche ainsi toute irruption de la lumière naturelle, en recouvrant les fenêtres d'un tissu blanc et, en introduisant de fausses portes, il modifie les passages pour accentuer le sentiment de l'isolement imposé ; le spectateur est ainsi rapidement saisit d'une inquiétude profonde face à cette situation claustrophobique* » (Golberg, 2014, p.93).

processus de subjectivation. Partant, l'espace immerseur de l'installation ne se résout pas strictement dans l'étendue spatiale qu'il suppose, tandis qu'en fonction des installations artistiques, le domaine artistique que définit l'œuvre d'art ne s'expose pas systématiquement comme un espace dans lequel cheminer, comme un intérieur, comme un espace clos ou comme un lieu clairement circonscrit. Néanmoins l'espace est la matière première, l'élément permettant de faire dialoguer les notions d'installation et d'immersion. C'est pourquoi nous avons pu parler d'immersion dans l'espace métaphorisé d'une image, à la surface de projections, ou à l'intervalle scénographique des images entre elles. C'est dans ce même esprit que nous avons traité de l'interactivité en tant que mode d'organisation très actuel de l'expérience sensible, ou comme une modalité technique permettant d'ancrer l'expérience immersive en promulguant, par ses effets sur le corps et l'espace, l'action du visiteur comme méthode pour une immersion au sens large. Plus avant, il s'est agi de donner forme au principe stigmatisant d'immersion dans le régime de la représentation contemporaine, en abordant l'espace public d'exposition, c'est-à-dire le lieu de réverbération esthétique de l'œuvre, comme espace de l'installation. Ces directions œuvrent, à la hauteur de l'hétérogénéité composite qui caractérise la multitude d'installations produites par les artistes de notre temps, à réfléchir aux différentes manières de penser le paradigme de l'immersion sans pour autant en privilégier une en particulier, notre propos d'ensemble se voulant ouvert et tourné vers la problématisation des régimes scénographiques qui trouvent lecture par l'installation. En dernier mot, il faudrait recourir au processus scénographique comme création métaphorique d'espace – une scène – enclenchant des formes d'immersions hétérogènes. Ainsi, prenant compte de l'hétérogénéité des pratiques artistiques et de l'hybridation des techniques et des médias, c'est à partir du processus scénographique, à la fois entendu comme geste dans l'espace et regard spatialisant, que nous pensons toucher le plus justement les interrelations que manifestent installation artistique et immersion.

Dénouement de la partie II

Au regard de cette conclusion sur les affinités de la forme installative avec l'immersion, on peut revenir à la perspective de l'installation définie comme une métamorphose de l'espace déclenchée au moment où « campe » la scène. La question qui pourrait alors se poser est comment cette transformation a lieu mais

aussi pourquoi ? Au comment, on a vu que la scène est un mode de présentation et non seulement de représentation. L'art contemporain de l'installation est justement fondé sur cette ambigüité. Tous les archétypes d'hétérotopie ou de fiction inférés à la forme installative ne résultent eux-mêmes que de cette tension scénographique qui réside dans la manière dont l'autonomie de l'espace se manifeste. Au pourquoi, il s'agirait de répondre par la nécessité de cette métamorphose. Le désir de création est en tout cas une tentative d'infléchir les cadres du réel, qui ne s'assouvit qu'en apaisant cette volonté. De surcroit, on devrait même estimer qu'agencer à la question de la création le paradigme de l'immersion, correspond en fait à la tentative de se couler dans ce que l'on pourrait nommer une *métamorphose scénographique*. Dès lors, si l'on tente d'articuler cette réflexion avec la multiplicité de régimes visuels dans lesquels nous immerge l'expérience du contemporain, il nous semble qu'il faut, comme nous avons essayé de le faire, penser la question de l'espace communicationnel muséal non pas seulement dans le musée mais aussi en considérant le devenir gazeux du musée. Le *muséal diffus* nous parait justement de manière à penser la nature de cette métamorphose. Car, la notion renvoie à l'idée que l'espace visible ait besoin d'être organisé, à un moment qui fait événement, en une certaine proposition mobilisant des scénographies communicationnelles muséales. Elle outre, elle pointe un état de tension du visible, dans lequel des phénomènes, des histoires, des images, s'actualisent en métamorphosant le réel. Ainsi, des installations comme *La maison aux personnages*, ou *160 BDX Lux*, montrent qu'il est pertinent d'envisager l'espace communicationnel muséal partout où peut intervenir une communication esthétique, que ce soit en ville ou à l'intérieur d'un projet politique, commercial, au niveau de la société toute entière, de l'urbanité, de la socialité.

Mais les deux œuvres que nous avons étudiées dans le cadre de la ville de Bordeaux ont cependant démontrées que ce qui fait événement c'est l'exposition en tant que telle, c'est-à-dire l'encastrement ou l'immersion – les deux termes ont été envisagés – de l'œuvre dans des territoires qui produisent eux-mêmes leurs propres régimes de visibilité à travers des scénographies hétérogènes – qui proviennent des territorialisations et de l'urbanité. L'espace en attente d'émersion de l'enceinte muséal n'a donc que peu à voir avec ces terrains d'exposition fondamentalement autopoïétiques. Mais le plus important à souligner n'est-il pas que la métamorphose s'effectue malgré tout, dans l'espace inhabité de certains paysages, dans l'espace muséal ou dans les mondanités de l'urbain ? En conséquence, les métamorphoses

de l'installation concernent cette bascule qui s'opère à l'interface de visible et du visuel : elles ont lieu lorsque l'on peut enfin dire que « *l'extension visible de l'espace fait place désormais à l'intensité visuelle d'un lieu* » (Didi-Huberman, cité dans Goldberg, 2014, p.82). On peut par là estimer que le processus d'esthétisation généralisée de l'environnement, qui est une manière d'expliciter le glissement du visible au visuel, tend à faire de l'installation un mode de transformation du réel. Par voie de conséquence, il s'agira à postériori de s'interroger sur la façon dont l'installation fait se transmettre la métamorphose, nous contamine en constituant des modes partagés de sensible, à travers l'expérimentation sociale que détermine sa forme finale. Et de la même manière, envisager comment l'installation peut être porteuse de liberté et d'émancipation, sentiments qui s'agencent paradoxalement à travers l'assujettissement qui découle du dispositif spatial, mais aussi relativement aux désirs hétérogènes, parfois contradictoires, de tous les artisans et acteurs de la représentation à laquelle elle donne lieu.

III] Espace social, rencontres sensibles

Désormais, nous pensons avoir établi que la réflexion menée doit se porter sur le rôle joué par l'espace au regard de la propension de l'installation à provoquer la renégociation des modalités de partage du sensible, de telle manière qu'elle devient un lieu où s'engagent de nouvelles formes d'expérimentation sociales et par là même communicationnelles. Depuis le départ, cette recherche s'est sinon articulée autour de l'idée que l'installation pouvait être envisagée comme un lieu privilégié d'observation des pratiques communicationnelles sensibles des visiteurs, en partant du postulat qu'elle constitue un milieu sensible qui reconfigure nos rapports à autrui. Mais avant d'en rendre compte, il s'agit d'expliciter ce que cause de trouble l'installation envers l'organisation du visible à laquelle pourvoit l'exposition, que celle-ci soit envisagée dans l'espace encore sacralisé du musée ou dans le brouillement de l'espace urbain.

Si l'installation est une scène, elle est le lieu particulier et paradoxal où se reformulent les cadres de la réalité. Nous avons à l'instant insisté sur l'idée que l'installation métamorphose la réalité parce qu'elle instaure un régime d'intensité visuelle qui troue le visible. La scénographie joue dans ce processus une fonction médiale en ouvrant et clôturant simultanément l'espace. Alors, quand la scénographie fait sens comme événement, l'espace est mis en tension à partir d'une certaine densité de la réalité à cet endroit, densité ou pression témoignant de la transformation du visible qu'impulse le geste artistique. Saisir ces phénomènes implique d'avoir à l'esprit que l'installation se définit comme un agencement scénographique monté en termes spatiaux, qui condense des éléments à la fois matériels et virtuels. La scénographie de l'espace est donc partie prenante d'un découpage du visible. L'installation apparait en ce sens comme un médium intervenant au niveau des « *régimes de visibilité* » (Lévy & Lussault, 2003, p.997) des *substances sociales*[160]. Partant du principe que la socialité est affiliée à l'espace,

[160] La notion de substance sociale est d'après ces auteurs inséparable de la *consubstantialité du spatial*. Jacques Lévy précise ainsi que tout objet social est nécessairement un objet spatial :

nous disons que l'espace artistique de l'installation devient le lieu d'une médiation tendant à réorganiser les forme du voir et du dire, tendant par là même à reconstruire en des formats inédits des formes de socialité si l'on se figure quels effets peut produire le dispositif spatial sur les rapports que nous entretenons aux autres visiteurs présents quand nous expérimentons l'espace.

En ce sens, la métamorphose de l'installation signale le réaménagement scénographique des régimes de visibilité des substances sociales. Car il ne faut pas oublier que l'installation fonctionne hétérotopiquement, qu'elle est le résultat d'une production de lieu affiliée à la subjectivité d'un geste. Ainsi, le rapport social et esthétique sur lesquels repose l'expérience de l'installation va à l'encontre de l'idée que les spectateurs puissent se comporter sur la scène de l'installation comme dans un espace public. Être le visiteur d'une installation signifie que l'espace joue un rôle central dans la manière dont s'ordonne notre perception, notre présence, mais aussi et surtout notre sensibilité aux autres. La prégnance du contexte, la nature profondément souveraine du geste artistique au regard des administrateurs d'exposition ou des subjectivités qui habitent temporairement l'espace d'exposition, la naissance de régimes de visibilité intrinsèques à cet espace, font que l'installation engendre des régimes de spatialisation qui sont partie prenante de la réorganisation du partage du sensible que convoque la scène.

L'espace de l'exposition muséale avait déjà rendu prégnant le fait que les spectateurs mettent en tension l'espace par leurs corps mouvants et leurs regards diffus d'une scène artistique à l'autre ; un partage du sensible administré pour l'art, qui définit à parts égales un cadre pour la communication non verbale qui en émerge et un rapport de position dans la représentation. Car « *le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce* » (Rancière, 2000, p.13). Il permet donc d'inclure dans le même mouvement analytique le particulier du subjectif et le commun de la scène à travers un régime de visibilité partagé dans lequel s'exerce et se pratique l'émancipation. Encore une fois, nous voulons mettre en exergue la

---

« *l'idée d'un objet social non spatial n'est pas un concept, c'est une abstraction* ». Ce processus conduit le médium de l'espace à rendre visible les phénomènes sociaux et inversement ; en ce sens : « *parler d'espace, c'est évoquer le régime de visibilité des substances sociales* » (Lévy & Lussault, 2003, p.997).

dimension communicationnelle de ce système, car nous estimons que la communication représente la part active des processus par lesquels se manifeste le partage du sensible en situation de coprésence. Quant à la communication en tant que telle, force est d'admettre qu'elle ne relève pas d'une communication conventionnelle mais bien esthétique, qui résulte d'un dispositif spatial appliqué à produire une intensité visuelle, qui fait s'agencer les sensibilités autour ou sur la scène elle-même, en fonction de la forme prise par l'installation.

Il est aussi paradigmatique d'observer que l'installation est une scène au nom du fait qu'elle fait advenir les visiteurs, c'est-à-dire transforme les spectateurs par rapport à leur participation dans la représentation. C'est pourquoi on peut estimer qu'elle est une scène sociale tendant à exposer l'altérité : l'espace holistique de l'installation visibilise le commun auquel nous renvoie l'expérience esthétique de l'exposition. Au surplus, en extrapolant, on pourrait dire qu'elle est une forme « plénière » de représentation esthétique au sens où artiste, artisan de l'exposition ou visiteur voient leurs rapports hiérarchiques laminés sous l'effet d'un espace ayant la singularité d'un lieu qui, à ce compte là, devient fondamentalement émancipant. Car, à titre d'espace artistique souverain, l'installation un lieu où s'assemblent momentanément, dans le temps de visite et d'expérimentation, des *communautés transitoires* de visiteurs réunies sous la législation d'une subjectivité artistique spatialement établie. Dès lors, en s'inscrivant physiquement dans un espace qui ne suit plus le cours logique ou habituel de l'espace public, le visiteur de l'installation devient un membre de l'organe collectif qu'assemblent transitoirement les corps-visiteurs de l'installation. Or cette collectivité n'est envisageable qu'en raison de la dissolution première de l'espace public que formule la souveraineté artistique[161]. C'est-à-dire que certains dispositifs spatiaux et scénographies uniques aux installations peuvent êtres envisagés comme des manières de redistribuer le visible, de partager selon des modalités insoupçonnées affects et percepts, mais surtout d'imposer des conditions à l'encontre des principes par lesquels s'ordonne l'expérience sociale et communicationnelle, sensible, existentielle. L'artiste est contemporain de ces transformations. De fait, l'expérience offerte par certaines

[161] Comme la remarquablement souligné Boris Groys : « *En franchissant son seuil, le visiteur abandonne le territoire public de la légitimité démocratique, et pénètre à l'intérieur de l'espace du contrôle souverain, autoritaire. Le visiteur arrive ici, pour ainsi dire, en terre étrangère. Il devient un expatrié qui doit se soumettre à une loi étrangère* » (Groys, 2015, p.66).

installations nous affecte subjectivement autant qu'elle reformule nos manières éduquées de percevoir le monde au sens large, de s'y situer, et de faire communauté. Il est dès lors intéressant, relativement à notre propos sur la dimension communicationnelle de l'installation, d'observer comment le dispositif spatial et le dispositif artistique permettent conjointement la mise en présence des participants de telle façon qu'il devient possible pour eux d'accéder à une forme de visibilité, de projection collective, qui éclaire le partage du sensible à l'œuvre. Entre participant et non participant, expérimentation et retrait, geste et regard, il y a une dialectique spatiale fondée sur la mise en visibilité d'un commun assemblé et agencé sous l'autorité du projet artistique. Cela définit donc l'installation comme un espace social. L'installation correspond en ces termes à une fabrique politique et esthétique.

Finalement, nous voulons nous demander comment l'installation parvient à recréer des zones de communication sensible ? Comment les dispositifs et les scénographies deviennent communicationnels au regard de l'expérience collective qui en résulte ? Comment l'espace scénographié de l'installation devient une interface sociale ? Ces questionnements seront investis à partir de l'idée que l'œuvre d'art peut nous amener, c'est la tendance actuelle, à des formes relationnelles qui tendent à déconstruire la solitude qui imprègne d'ordinaire l'expérience des lieux d'expositions. Si l'*esthétique relationnelle* (Bourriaud, 1998) est un paradigme important au sein des pratiques artistiques depuis ce que l'on nomme la postmodernité, il s'avère cependant que l'on peut déceler son ancrage en amont, à partir de formes esthétiques telles que le happening ou la performance par exemple.

Chapitre 6 - L'installation comme sphère expérimentale d'agencements communicationnels sensibles

Comme nous avons pu l'envisager précédemment (chapitre.3.2), la dimension communicationnelle que met en tension l'espace d'exposition peut être abordée de manière *inter-corporelle*, c'est-à-dire au regard de l'agencement mouvant que construisent les corps qui partagent l'espace de la représentation muséale ou celui plus ambigüe de l'installation. Cela revient à penser les rapports de proximité ou d'éloignement, la dimension non verbale d'une communication faite de gestes et de postures, les rapports d'influence ou de contagion que suscite la co-présence des visiteurs dans l'espace de la déambulation. Il faut ainsi percevoir dans cette optique que les corps, mais aussi les regards, sont les vecteurs de possibles communicationnels, qui mettent en tension et enclenchent le partage du sensible. En outre, considérant ce qui s'apparente au *dressage des rythmes* (Lefebvre, 1992), ici envisagé comme dressage des corps spectatoriels par le rythme que l'institution muséale véhicule, ou par l'espèce de déracinement, d'exil que nous semblons parfois vivre à l'intérieur d'installations qui modifient l'état de notre présence et notre attention, nous voulons rappeler que ces possibles communicationnels – dans lesquels les corps ne s'intéressent qu'à eux-mêmes – sont déterminés par l'espace scénographié du lieu : de l'installation et de l'exposition. De plus, ces communications inter-corporelles sont aussi pour une part médiatiquement construites par l'institution. En effet, les nombreuses ressources – outils, images, récits – mises à disposition des visiteurs de musée déterminent, par la pratique qu'en ont les visiteurs, des modalités de communications inter-corporelles qui tendent à caractériser l'expérience que nous faisons de l'espace d'exposition. Dès lors, le partage du sensible entrevu par le prisme d'une communication des corps entre eux, doit rendre compte des états de conformation ou de détournement des procédures qui tendent à configurer l'expérience spectatorielle et qui sont issues de l'institution ou du projet artistique. C'est à ça que renvoie l'émancipation du spectateur, au sens où celui-ci est aussi un vecteur rythmique autonome qui peut enclencher – dans le lieu même où s'opère la réverbération de la représentation – des contretemps, des échos, ou peut-être rien qui ne soit perceptible dans l'observation.

D'une autre manière, on pourra envisager la dimension communicationnelle du partage du sensible à l'œuvre de manière *intra-corporelle*, c'est à dire en partant

non plus seulement de l'espace de la déambulation, mais en considérant les œuvres elles-mêmes comme des supports d'individuations médiatiques, des scènes mobiles – ce qu'elles sont au regard de leurs expositions et montages successifs – à travers lesquelles se constituent des scénographies communicationnelles et sociales. Car d'une certaine manière, l'œuvre d'art ne nous apparait jamais comme un objet dénué de trace de subjectivation antérieure. Elle est toujours, comme objet de subjectivation et médium, quelque chose nous ramenant vers autrui, un espace intermédiaire de transmission. Dans le cas de l'installation, les phénomènes de réverbération des scénographies communicationnelles nous touchent, avec d'autant plus de force que l'œuvre se définit comme un espace. Pour illustrer la perspective d'une intra-corporalité de la communication, souvenons-nous des *Museum Photographs* de Thomas Struth. Ces dernières permirent d'envisager comment le spectateur pouvait, par le biais de l'œuvre exposée, mettre en œuvre un processus communicationnel fondé sur l'incorporation visuelle de sa pratique. Dans cet exemple, l'identification de la pratique spectatorielle par l'œuvre d'art a rendu prégnant l'enclenchement de processus communicationnels non plus strictement relatifs à la présence corporelle effective, mais établit à travers des réalités sensibles transversales. La mise en abyme des images qu'enclenche l'exposition des photographies de Struth, a pu faire surgir dans l'expérience du spectateur, une conscientisation du partage du sensible ; processus mené dans la contemplation d'une altérité figée le rappelant à son expérience propre. C'est-à-dire que l'image photographique, issue du regard de l'artiste, s'est fait le vecteur d'une communication sensible mettant en tension des temporalités et des spatialités parallèles toutes issues de la matrice muséale. À partir de cet exemple paradigmatique quant à la mise en visibilité et mise en réverbération des scénographies communicationnelles, il s'agit de se figurer par quels biais l'œuvre intègre des mécaniques communicationnelles diffuses et diaphanes, parfois indiscernables, dans lesquelles se joue la communication d'une multiplicité de scènes entre elles. Cette caractérisation donne à penser les scénographies communicationnelles au regard de l'installation, alors définie comme une forme spatiale conjonctive, lieu d'entretien et de réunion d'une multiplicité hétérogène de scénographies.

Ainsi, ces approches chevauchantes, dirigées à la fois entre et à l'intérieur – ou au travers – des corps ou des œuvres, tendent à mettre le doigt sur la globalité et la transversalité de la communication, laquelle est ici entrevue dans la perspective

fondamentale qu'offre le concept de partage du sensible. Dès lors, parler de communication en ces termes induit nécessairement la prise en considération d'un phénomène communicationnel irréductible à la modélisation, c'est-à-dire formellement impondérable. Car, aborder la communication sensible c'est s'intéresser aux phénomènes communicationnels dont ne peut à première vue rien tirer, c'est-à-dire qu'on ne peut rendre efficace, dont on ne peut opérer pleinement la saisie dans un ordre symbolique général. Ces processus communicationnels sont dépendants d'une forme d' « aspectualisation » produite par l'expérience subjective située dans le temps et l'espace de l'installation, cadrée par des moments et des fragments assemblés dans la perspective sensible de l'installation.

Nous parlons de *communication anthropologique du sensible* (Dion, 2013) pour désigner les modes diffus et difficilement objectivables par lesquels prend forme la communication dans le cadre muséal et par extension, dans l'espace de l'installation. Nous envisageons cette posture anthropologique comme une forme de regard du chercheur s'attachant à déceler, par le prisme que lui fournit l'expérience de son immersion de terrain, les traces de la nuance, les vibrations et les fluctuations ambiantes, les flottements et les agencements éphémères dans lesquels s'exerce la communication[162]. Il s'agit pour cela d'approcher chaque situation produite par le corps spectatoriel – ici compris comme fabrication collective issue du partage du sensible – comme un moment inédit, une singularité relevant d'une communication agencée par l'espace à un moment donné, mais aussi configurée esthétiquement, cadrée par l'installation de l'artiste. C'est dans cet esprit d'instantanéité que peuvent être décelées puis analysées les scénographies communicationnelles.

La difficulté de retranscription de telles formes communicationnelles est évidente. Avec la méthode ethnographique, nous pensons que l'écriture joue dans cet exercice la fonction d'explicitation de la réalité vécue, dans l'idée qu'il vaut mieux expliciter, autrement dit raconter en expliquant, ce que l'on ne peut que simplement décrire ou déduire. L'écriture est à ce titre d'une importance capitale. En effet, il n'y a aucun intérêt à traquer la forme communicationnelle sensible sans considérer l'intrication de l'empirisme et de l'abstraction qui touchent à son dévoilement : c'est

[162] Car, « *le regard anthropologique offre en effet cette possibilité de s'attarder autant sur la forme de l'évidence que sur la déroute de visibilité* » (Gauthier, 1996, p.78).

dans leur mélange et leur collage par l'intermédiaire de l'écriture que la communication sensible tend à se rendre visible, ou plutôt à se faire sentir. Dans cette perspective, le processus d'écriture correspond à une forme de tentative d'appréhension de la donnée sensible par le langage, tentative menée au cours d'une maturation du regard – émanant du sujet – par l'imprégnation de mots choisis, dont la contribution au sein du discours mis en œuvre dans l'analyse, correspond à la volonté d'investir l'écart qui caractérise la relation de l'expérience sensible avec le « dire » propre au langage. Par l'écriture, nous estimons replacer la dimension sensible des phénomènes communicationnels dans un processus d'élaboration subjectif nécessaire à leur émergence.

Nous nous appuierons dans cette entreprise sur des œuvres qui exacerbent, via leurs dispositifs, une esthétique de la participation. D'abord parce que la participation introduit « *un rapport direct au corps du spectateur* » (Reboul, 2004), mais aussi et surtout car convoquer la participation du spectateur dans l'activation du dispositif artistique, conduit les processus communicationnels qui en résultent à s'établir relativement à la configuration esthétique décidée par l'artiste. Alors ces processus mettent en tension, au moment de leur réverbération dans l'espace, la pratique spectatorielle au sens large. C'est-à-dire qu'ils mettent en question l'émancipation du spectateur, la profondeur de son regard, sa sensibilité. Car il ne faut pas omettre que dans le principe de participation se glisse celui de partage de la représentation par l'expérimentation : les corps s'exposent par le médium de l'œuvre au filtre d'une pratique qui engagent corporéité et corporalité dans un processus communicationnel diffus, cela même si la communication ne peut constituer un mode parfait pour témoigner de la vivacité de ces situations. Ce qui nous intéresse dans la participation porte alors sur ce qui a trait à l'investissement du spectateur, à son interaction avec l'œuvre, aux rapports de coexistence qui cadrent sa pratique, soit cette bascule qui renvoie à sa transformation en visiteur, acteur, pratiqueur. Aussi, à travers cet événement se manifeste à nouveau le paradoxe déjà identifié selon lequel les processus de subjectivation s'opèrent à travers l'assujettissement des spectateurs aux dispositifs qui les implique, opération ou bascule qui correspond au moment où le spectateur devient visiteur.

Afin de rendre le plus expressif possible les différentes reformulations du fait communicationnel aperçu depuis la lunette de l'installation, nous poursuivrons dans ce chapitre l'élargissement de son concept. Cela impliquera de mobiliser des œuvres

qui, à nouveau, ne sont pas directement identifiées comme des installations bien quelles reposent sur une pratique spatiale prépondérante et manifeste dans la manière dont elles nous apparaissent en tant que visiteur. Nous souhaitons suivre cette voie dans la mesure où nous présumons que l'inadéquation apparente des œuvres sélectionnées permet au contraire d'exacerber, et donc d'éclairer par une lumière nouvelle, les rouages communicationnels que condense la forme installative. Nous les traiterons à partir des différentes scénographies communicationnelles qui en émergent et en focalisant sur les contextes expérientiels qu'elles délimitent. Finalement, ayant pris acte de la place centrale qu'occupent les images non seulement dans les modes de promotion des expositions par les institutions, mais surtout dans le design esthétique des pratiques culturelles, nous estimons que les pratiques documentaires – vidéographiques et photographiques – que mobilisent les visiteurs face ou avec celles-ci mettent en visibilité des scénographies communicationnelles. Car, si le médium de l'image semble aujourd'hui à ce point omnipotent, il faut réfléchir aux manières dont les œuvres et les images s'interpénètrent dans l'ensemble des processus communicationnels qu'engendrent les pratiques spectatorielles.

Dans un premier temps nous tacherons d'introduire l'environnement *Yard* de l'artiste plasticien américain Allan Kaprow. À cette fin, nous mettrons en perspective l'œuvre présentée en 2013 à bordeaux en revenant sur la définition du happening. Nous estimons ce concept pour l'idée de participation qu'il sous-entend. Nous envisagerons la portée des événements qui s'y déroulent, notamment en termes communicationnels. Nous introduirons notre expérimentation personnelle de cette œuvre.

Nous procèderons ensuite à l'analyse et à l'interprétation des observations alors recueillies. L'analyse donnera lieu à un aperçu des formes communicationnelles qui prennent forment dans la participation au projet artistique. Nous avons recours à l'installation comme un laboratoire d'observation des pratiques communicationnelles sensibles.

À la suite de quoi, nous procèderons de manière introspective pour critiquer et interroger la posture du chercheur. Nous focaliserons sur la manière dont

l'expérience sensible affecte non seulement le regard mais aussi la manière dont s'élabore l'écriture.

Enfin, nous toucherons à la manière dont la communication anthropologique du sensible devient spécifiquement l'objet des regards spectatoriels au prix d'une mise en abyme. Avec la performance *Marina Abramović : The Artist Is Present*, on pourra prolonger l'analyse des régimes de visibilité jusqu'à la question afférente des « pulsions scopiques ».

6.1 Entre participation et représentation, le happening comme scène communicationnelle

Pour aborder l'installation comme un laboratoire d'observation des pratiques communicationnelles sensibles, nous allons nous baser sur l'observation d'une œuvre qui, par ses caractéristiques et le projet artistique qui l'encadre, déborde la conceptualisation de l'installation jusque là entamée. L'œuvre qui sert de support et de milieu à nos investigations s'intitule *Yard*. Elle est le fruit du travail de l'artiste plasticien américan Allan Kaprow, lequel théorisa dès la fin des années 1950, à la suite de travaux de John Cage dont il fut l'un des élèves, le concept de *happening* sur lequel nous allons revenir dans le but de mettre en perspective l'articulation fondamentale qui réside entre le projet artistique et les pratiques communicationnelles qui en résultent. Yard n'ayant aucune forme fixe, nous investirons la représentation qu'en donna le musée et centre d'art contemporain de Bordeaux – CAPC – au cours du mois de février 2013, période d'un mois durant lequel nous pûmes expérimenter et observer l'œuvre de façon quotidienne dans la cadre d'une immersion professionnelle dans le musée.

Contexte esthétique

Originellement, *Yard* est un environnement composé de pneus usés dont aucun agencement ne préexiste au geste de son exposition. L'œuvre fut pour la première fois présentée durant les mois de mai et juin 1961 à la galerie Martha

Jackson Pollock à New York dans le cadre d'une exposition collective appelée « *Environnements, situations, spaces* »[163]. À cette occasion, le geste de Kaprow consista à investir non pas l'espace d'exposition prototypique de la galerie déjà très marqué par l'esthétique du WhiteCube, mais la cour de cette dernière – en anglais « yard » signifie cour. Kaprow amassa pour ce faire des centaines de pneus usagés qu'il répartit sans organisation apparente dans l'enceinte extérieure de la galerie, appuyant du même coup le projet d'un art en situation avec l'environnement – à l'extérieur, les pneus étaient exposés aux aléas climatiques. Le spectateur était invité à investir l'environnement, à déplacer les pneus, à prendre possession de cet espace éphémère dans le but d'enclencher l'émergence de nouvelles formes de rapport à l'art.

En février 2013, le musée et centre d'art contemporain de Bordeaux – CAPC, sous la proposition de son commissaire d'alors, « réinvente » Yard pour une durée d'un mois[164]. Cette réinvention s'établit sur le modèle donné par Kaprow en 1961. Elle diffère néanmoins quant à la quantité de pneus mobilisés. En effet, ce sont là près de 5000 pneus de voiture usagés qui sont déversés à l'intérieur du musée, l'équivalent de quarante tonnes. C'est l'espace central du bâtiment[165], la grande nef, qui sert de théâtre à l'accumulation. Les proportions, les courbes et les volumes de cet ancien espace de stockage de denrées coloniales, confèrent à cette réinvention une scénographie inévitablement marquée de l'empreinte architecturale du lieu. La dimension colossale de l'ensemble est selon nous le trait le plus caractéristique par lequel qualifier cette version de l'œuvre.

---

[163] Exposition réunissant les artistes Jim Dine, Georges Brecht, Claes Oldenburg, Robert Whitman et Allan Kaprow. Leurs travaux ont aboutit à une exposition s'étalant à toutes les spatialités de la galerie, le sous sol (Oldenburg), la cour (Kaprow), le trottoir (Brecht), et bien sur l'espace d'exposition à proprement parler (Whitman, Dine, Brecht).

[164] Le musée bordelais parle alors d'« *environnement réinventé* » (CAPC, 2013).

[165] L'entrepôt Lainé ou « entrepôt réel des denrées coloniales » permet, au début du 19e siècle, d'accueillir et de stocker sous douane les marchandises en provenance des colonies et en transit vers le nord de l'Europe. Ce cadre, mainte fois réhabilité et restauré depuis, sert aujourd'hui d'espace d'exposition principal au CAPC. Il représente au sol une superficie de plus de 1000 mètres carrés et une hauteur sous plafond dépassant les 10 mètres.

Le happening : participation et représentation. Comment penser la communication ?

Au préalable de l'analyse des formes anthropologique de la communication décelées dans les observations, nous souhaitons opérer un détour sur la notion de happening, convaincus que le cadre esthétique d'où émerge cette notion nous permettra d'éclairer les lectures que nous ferons des pratiques communicationnelles propres à cet œuvre.

Le happening est une forme artistique aujourd'hui héritée de l'avant-garde américaine du début des années 1950. Centrés autour de la performance, les happenings se définissent comme *événements scéniques* qui transfigurent à la fois le cadre esthétique théâtral d'où émergent leurs formes et à la fois l'espace servant ponctuellement de cadre à leurs déroulements. Forme intermédiaire entre art théâtral et art plastique, les happenings mettent inévitablement en tension le régime de temporalisation de l'œuvre d'art au musée, dans la mesure où ils découpent dans l'espace-temps muséal une représentation qui se joue du suspens que déploie le musée sur ses expots. Pour autant les happenings se distinguent de la performance, et donc de la stricte représentation, dans la mesure où ils enrôlent le spectateur dans leur construction au-delà d'une participation déjà acquise dans l'acte de regard. C'est les principes fondateurs d'ouverture et d'indéfinition des happenings qui semblent jouer dans ce processus de captation [166]. En effet, traditionnellement, « *ces événements suivent un programme minimum et sont ouverts à l'improvisation et à la participation du public* » (Goldberg, 2013, p.68). La priorité est ainsi donnée à l'imprévu à partir d'une esthétique de la participation qui opère par redistribution des positions et des rôles.

En s'attaquant au jeu des positions dans la représentation, donc au rôle que chacun y joue, les happenings bousculent les cadres qui servent traditionnellement à fonder la représentation. Ils témoignent en conséquence d'une forme d'art hybride qui s'appuie sur la porosité et la perméabilité des situations de regard et d'action. Qui

[166] Le fait que l'on parle des happenings au pluriel est un symptôme de cette volonté impulsée par les artistes d'avant-gardes américains et de leurs continuateurs pour faire dévisser toute tentative de définition qui n'embrasse pas l'hétérogénéité que contient la définition. Il n'y a aucune définition du happening qui fasse hégémonie pas même dans l'analyse que met en place Kaprow.

plus est, ils mettent en visibilité le pouvoir des individus à naviguer d'une position à l'autre au sein des différents dispositifs qui requiert leur attention ; ils sollicitent leur capacité à s'émanciper et à négocier consciemment quant au choix qu'ils opèrent en termes de participation, d'attitudes corporelles, de formes crées sur les pneus de *Yard* par exemple. En d'autres termes, les happenings *« contredisent les notions d'acteur et de spectateur »* (Weber, 2003, p.85) en faisant émerger des formes nomades et partagées de sensible. Nomades corrélativement au fait que les positions qui fondent la représentation dans ce cadre sont appelées à se dissoudre dans un processus de circulation communicationnelle du sensible. Elles restent pour autant partagées car l'expérience du happening est une expérience collective. En effet, prenant pour socle de notre propos le fait que dans toute situation impliquant une coprésence corporelle il y a forme de communication, et que parmi d'autres, le moment de la représentation offre les conditions d'une telle situation de coprésence et de communication non verbale, nous estimons que les happenings permettent d'appréhender non seulement les schèmes d'action et comportements que favorise la représentation, mais bien plus les mécanismes de circulation des regards et des corps qu'enclenche l'ouverture paradigmatique sur laquelle repose sa forme esthétique. Typiquement, l'on pourrait se dire être le spectateur d'un happening, pour autant cette situation nous rappellera à notre position en termes de (non)participation, ce qui n'est pas le cas lors d'une représentation « traditionnelle » – théâtre, performance… – dans laquelle les cadres et les rôles de chacun sont suffisamment arrêtés pour limiter ces ambivalences. Il y a en effet dans le partage du sensible propre au happening en train de se faire, une forme d'équivalence empathique qui nous rappelle que la scénographie – ici éventuellement appelée sous l'enjeu de la participation : « processus esthétique d'individuation » – est une expérience d'émancipation.

Que l'on soit spectateur, acteur, artiste, chercheur, le happening transgresse ces rôles fondateurs et nous rappelle que l'enjeu de la situation se trouve intégralement ramené à celui de la participation, c'est-à-dire de l'engagement dans la situation et de l'exposition subséquente de son corps sur la scène publique qu'investie ponctuellement le happening pour se produire, et cela, au péril du confort offert par la stricte posture de spectateur. Et si la posture d'acteur du happening parait être la plus périlleuse, il faudra pourtant envisager celle du spectateur avec tout l'inconfort auquel elle renvoie lorsqu'on la saisit dans le paradigme de la participation – qui est dans le cas de *Yard* entendue comme unique forme d'accès à

la réalité de l'espace sensible et assertion qui met en tension les pratiques spectatorielles à la hauteur d'un engagement. Nous voulons dire que la participation au projet artistique n'est jamais jouée d'avance et que cette indétermination est partie prenante de l'ensemble des formes communicationnelles sensibles qui traversent la sphère de la représentation. De manière très générale, on retrouvera les problématiques liées aux formes d'engagements qu'énonce le corps en situation avec l'œuvre et la représentation qui s'y opère, dans le travail d'observation du chercheur, soit le travail de terrain dans une perspective anthropologique. Sur ce point, l'anthropologie est extrêmement intéressante car elle permet la mise en œuvre d'un regard conscient de sa situation, tout à la fois s'incluant et s'excluant de la représentation observée. Cette perspective permet in fine d'appréhender l'ensemble de la situation vécue en prenant en compte le transit des positions qui la fondent, de façon à les faire jouer de concert et tirer, dans l'analyse, bénéfice de leurs complémentarités, de leurs ambigüités et de leurs différences .

Suivant cette ouverture, la communication du sensible dans le cadre qu'offrent les happenings nous semble pouvoir être définie comme *l'événement du sensible qui rentre en relation avec une scène sociale*. C'est pourquoi le happening comme forme nous semble si fécond pour traiter des pratiques communicationnelles sensibles dans l'installation : il permet d'activer au plus fort la circulation communicationnelle évoquée à partir d'une architecture qui invite le spectateur à prendre en main la représentation, à s'émanciper de sa position pour créer des formes impondérables qui deviennent l'objet de la représentation. Quant à la lecture de ces formes, elle appartient aux domaines des subjectivités qui s'en saisissent.

Happening et temporalité

Comme cela a été dit, le happening est une forme d'art articulée autour d'un régime de temporalisation : l'événement. En ce sens, il peut être dit que le happening est force d'intervention, puisque il intervient dans le cours normal des choses, fait événement, frappe ponctuellement la réalité de sa fiction. Ce faisant, il dérègle les logiques sensibles à l'œuvre en déplaçant les contextes environnementaux dans un

champ d'actualité, en sollicitant notre attention[167] par le détournement des cadres et des situations.

Plus généralement, l'événement met en perspective notre capacité subjective à percevoir le relief d'une situation existentielle qui repose sur une perception du temps jalonnée d'événements. L'événement est en effet ce par quoi chacun d'entre nous parvient à éprouver et à se représenter la durée du temps qui passe. D'événement en événement, nous cheminons. Or, dans le régime atemporel de la contemporanéité, à l'époque où l'événement « *ne promet rien au-delà de sa présence momentanée* » (Han, 2016, p.74), c'est-à-dire lorsqu'il survient en avance de tout processus de conscientisation et que rien n'en assure la continuité, l'événement flirte constamment avec la banalité, il perd son potentiel critique et ne se remarque plus. En perspective, il semble que le happening puisse être considéré comme la manifestation esthétique de la déréalisation de l'événement dans nos parcours existentiels. Nous estimons ainsi que ce que les arts de la performance et de la participation découvrirent à la fin des années 1950 sous le terme de happening, est devenu, à l'ère des télé-technologies contemporaines, une méthode à la portée de tous pour perpétuer l'*immersion dans l'événement*[168] que rejouent à toutes heures les sociétés médiatiques mondiales. Les *Flash Mob* en constituent certainement l'avatar le plus actuel tant par la collaboration qu'elles sous-entendent, que dans la circulation successive d'images qui en résultent. De fait, il nous faut faire le constat que la notion est aujourd'hui à ce point galvaudée par un usage marketing, qu'il faut à tous prix faire l'effort de la désenclaver des perspectives marchandes et rationnelles qui la mobilisent. Nous souhaitons contre toutes tentatives d'instrumentalisation affirmer le caractère poïétique des situations qu'offre le happening. Tel qu'il nous intéresse, celui-ci vise la production de sensible. Sa forme communicationnelle nous semble constituer l'entrée la plus intéressante pour en parler.

---

[167] On comprend alors pourquoi dans le cadre esthétique qu'offre l'exposition, il trouve un contexte d'exécution particulièrement stimulant. Pour preuve, dans nombre d'expositions contemporaines, on retrouve traditionnellement des happenings intégrés au programme expositionnel. Dans cette alliance, l'exposition bénéficie de l'actualisation et du contrechamp esthétique que produisent ces événements sur le contenu et la forme de l'exposition.

[168] Ici entendu comme immersion dans la réalité mondiale des sociétés médiatiques contemporaines.

À l'époque, Kaprow insistait sur le fait que :

> « *Les happenings n'ont ni commencement structuré, ni milieu, ni fin. Leur forme est ouverte quant à la façon de finir et fluide ; rien de clair n'est recherché, et cependant rien n'est acquis, excepté la certitude d'un certain nombre de faits auxquels nous sommes attentifs au-delà de la normale* » (Kaprow, 1996, p.48).

De façon prospective, cette définition minimale contient le programme de chaque happening. D'abord, celui-ci ne peut être reproduit, car il n'a aucune forme arrêtée. Il est ensuite fonction des participants qui œuvrent à le créer, il se maintient à l'état de processus. Enfin, sa brève existence sous-entend à parts égales sa finitude temporelle et sa survie – circulation – à l'état de témoignages et de documents. Ainsi, le happening d'après Kaprow consacre une esthétique calquée sur l'hétérogénèse, faisant la part belle à l'imprévu sur laquelle se règle indéniablement la vie sensible des hommes, laquelle correspond en fait à la portion d'événements échappant encore à la main mise du temps qu'organise le régime temporelle médiatique. En effet, Kaprow argumente un art en prise avec le vivant, qui échappe selon son souhait aux mouvements mécaniques de circulation de l'art qu'instruit sa marchandisation[169], et qui sous-tend la perspective d'une anti-scène du fait de sa propension à faire se confondre l'art et la vie[170] – « art as life » : célèbre aphorisme par lequel Kaprow résume toute sa pratique. Donc, c'est entre ces lignes de force, à l'interstice d'enjeux portant sur la place qu'occupe le sensible dans nos vies médiatisées ainsi que sur la signification accordée au « faire événement », que le happening offre à réfléchir l'espace contemporain et les pratiques communicationnelles qui y prennent place.

---

[169] « *Les happenings ne peuvent êtres vendus et emportés chez soi* […] *et à cause de leur nature intimiste et éphémère, seuls quelques individus peuvent en faire l'expérience* » (Kaprow, 1996, p.56). Par ailleurs du fait de leurs brèves existences, « *ils ne peuvent jamais être surexposés* » (Ibid, p.89).

[170] Sur ce dernier point, on pourrait estimer qu'au regard des modes d'êtres contemporains, l'idée d'une anti-scène produite par l'instabilité que suppose un art comme la vie, est très ténue. En effet, chaque corps est aujourd'hui l'objet d'un auto-design qui ne touche plus seulement au désir de beauté ou à l'affirmation d'une identité ou d'une appartenance à tel ou tel groupe social, mais bien à la production de soi, à la production de la sincérité, dans un contexte d'exposition généralisée dans lequel chacun d'entre nous est un participant (Groys, 2015).

Dans sa pratique du happening, Kaprow porta progressivement son attention sur l'élaboration d'espaces en capacité de devenir à la fois le socle et le substrat d'événements issus de l'expérimentation qu'en font les participants, espaces qu'il nomme des *environnements*[171] . *Yard* est sans doute le plus marquant d'entre tous. C'est en tous cas celui qui fut le plus souvent « réinventé ». Considérant la trajectoire de l'œuvre depuis sa première version de 1961, il faut admettre que les reformulations récurrentes dont elle fut l'objet dans le cadre de projets d'exposition nombreux et hétérogènes à travers le monde, ont réalisé le souhait de l'artiste à voir son œuvre se perpétuer – l'artiste est décédé en 2006 – à travers des formes qui en réactualisent la proposition en permanence. En ce sens, l'œuvre de Kaprow « *s'expose dans un inachèvement permanent* » (Melin, 2017, p.9), elle est ouverte à toutes sortes de réinventions qui peuvent être le fait de tout le monde : artistes, commissaires ou scénographes, anonymes... Un tel niveau d'adaptabilité démontre que l'enjeu du projet artistique ne porte pas tant sur la forme donnée à l'environnement, la combinaison plastique de la proposition, mais bel et bien sur son « occupation » et sa pratique par le public. Aussi, il n'est pas ici question, comme dans le cas de l'installation artistique, d'un geste rendant visible une prise de pouvoir de l'artiste sur l'espace de son exposition, car, d'une certaine manière, le happening n'appartient à personne : il est du seul fait de ses participants.

En tant que zone d'expérimentation et contexte sensible se suppléant à l'espace public et social dans lequel intervient traditionnellement le happening, l'environnement rompt radicalement, tout en s'approchant au plus près, de la définition du happening entendu comme performance éphémère. Il faudra d'abord observer comment, dans le cadre muséal, l'environnement étire la temporalité de l'événement jusqu'à la juxtaposer sur celle du projet expositionnel. Cette dilatation indique de fait un processus de contextualisation de l'événement sensible, de l'ordre d'une revalorisation de la durée comme mode d'inscription du sensible. L'on pourrait conséquemment penser que la puissance de fracturation de la réalité que porte le happening s'en trouve mise à mal. Toutefois, même si la performance n'est plus en

[171] Parmi lesquels : *Yard* (1961), *Word* (1962), *Eat* (1963) …

ce cas le résultat d'une intervention sur le cours normal des choses, elle semble provenir exactement de l'imprévu dans ces conditions. C'est-à-dire, prenant *Yard* en exemple, que l'environnement de pneus devient le contexte spatio-temporel de happenings permanents qui proviennent des faits et gestes des visiteurs, relativement à l'instabilité qui en caractérise la traversée. Avec *Yard*, chaque participant devient malgré lui un performeur[172].

Ainsi, l'environnement est un espace-temps que l'on pourrait estimer être indéterminé, et ce malgré les cadres qui servent à son explicitation – musée, exposition, projet artistique, institutionnel… Car, l'espace y est mouvant, sans cesse reconstruit et réagencé au gré des envies de chacun, tandis que l'événement s'atomise, y subsiste selon une genèse minimale, se trouve réglé sur un rythme imprévisible, régi par une physique instable et précaire. À l'intérieur de cette sphère, les pratiques spectatorielles vivent à l'état de perpétuelle tension, elles sont portées vers leur recomposition et leur réinvention permanente [173] . La scène d'expérimentation collective qui en émane conduit à l'élaboration de processus communicationnels sensibles qui s'établissent entre les corps des participants à partir de formes impondérables et imprévisibles. Cette scène communicationnelle opaque n'est pas limitée au cercle des initiés participants mais se réverbère dans l'espace de la représentation auprès d'autres spectateurs qui l'appréhendent de l'extérieur, c'est-à-dire hors de l'environnement, en amont ou en aval de la pratique. Finalement, il semble que *Yard* puisse être entrevue comme un laboratoire d'observation du commerce communicationnel du sensible que rendent appréciable, par leurs positions, gestes et regards, tous les acteurs de la représentation esthétique prenant part au partage du sensible qui se joue.

Nous voudrions souligner combien, dans ce cadre, la notion d'environnement acquiert une portée qui n'est pas que symbolique. Elle désigne en effet un espace possédant son propre climat sensible, un milieu en perpétuel mouvement et mutation, à partir duquel s'établissent et dérivent momentanément les pratiques

[172] Parfois ce rôle est pleinement conscientisé par les participants avertis, à l'image de l'artiste bordelaise Caroline Corbal qui un jour durant l'exposition proposa, avec le soutien de la fondation Kaprow, l'activation de l'œuvre par la construction imprévue d'une muraille de pneus enserrant l'amas. Pour des clichés sur le happening voir : https://bit.ly/2V4cxYG (dernière consultation : 06/12/2017).

[173] Partant de là, on peut traduire l'environnement en une scène dont le processus scénographique se poursuivrait de manière discontinue, à chaque moment de son écriture par les participants. Cette perspective célèbre la coïncidence de l'événement sensible et du projet esthétique.

spectatorielles. En tant que milieu, l'œuvre-environnement nous amène à moduler notre subjectivité, et successivement, de cette interaction émerge une transformation du milieu qui rentre dans le champ d'autres subjectivités qui en perpétuent l'involution. Une telle plasticité trouve dans *Yard* une formulation unique, notamment parce l'œuvre n'a aucune forme fixe et que la proposition arrêtée sera constamment transformée par les participants. On pourrait en ce sens considérer *Yard* comme un bac-à-sable.



Vue d'installation 19. Allan Kaprow, *Yard 1961 / 2013*, (23/02 – 31/03/2013), exposition : « le CAPC a 40 ans », CAPC, Bordeaux. Le soir du vernissage. © Allan Kaprow Estate / Hauser & Wirth. Photo : Thierry David, SudOuest, https://bit.ly/2DQfBx5

Quant aux similitudes et différences que l'on peut faire entre installation et environnement, on peut estimer que l'une et l'autre de ces appellations désignent des espaces fictionnels dont les architectures scénographiques tendent à questionner l'état de notre présence et notre champ d'action à cet instant. Toute proportion gardée, notre propos a jusqu'à maintenant souligné que les installations pouvaient également constituer un milieu à partir duquel les sensibilités se reconfigurent, et à travers lequel une multiplicité de regards, de gestes, de processus de subjectivation prennent essor. Néanmoins, ce qui semble différencier l'un et l'autre porte ici sur la nature du projet. En effet, dans le cas de l'installation, le geste en question désigne une prise de pouvoir de la part de l'artiste quant à la définition d'un espace envers lequel il est le seul administrateur. À l'inverse, dans le cas de l'environnement tel que l'utilisa Kaprow pour ses happenings, on a à faire à la

création d'un espace public qui est bien mieux défini par la multiplicité de pratiques qui en émergent que par la dimension souveraine du geste qui conduit à son élaboration. Alors que l'installation désigne une œuvre d'art, l'environnement ne se produit comme telle qu'au moment où le participant le transforme, par ses désirs, ses gestes, son aura, sa présence… Aussi, l'environnement montre quelle bascule s'opère lorsque le processus d'exposition perd sa finalité, au bénéfice du registre de l'engagement. Telle bascule nous semble efficiente pour traiter de l'installation comme forme, non strictement artistique, douée de performativité et vécue comme une zone d'action individuelle pour celui qui s'y situe. Nous développerons ces axes à postériori de l'analyse de la dimension communicationnelle de l'installation.

Témoignage empirique

Enfin, il est essentiel de comprendre combien l'expérimentation de l'œuvre permet de saisir sensiblement l'ensemble des analyses précédentes. Elle constitue plus exactement le seul moyen par lequel les appréhender. Dans notre cas, ces expérimentations ayant été menées à de maintes reprises mais n'ayant bénéficié de transcriptions systématiques quant aux ressentis et aux sensations qu'elles procurent, nous nous bornerons à faire part au lecteur d'impressions et de comportement récurrents, à l'image d'un méta-récit soucieux de faire la synthèse de ces expériences subjectives.

Ce qui frappe lorsque pour la première fois je me décide à aller sur *Yard*, c'est la physique de l'espace qui passe au premier plan de mes perceptions. Ainsi, au premier pas sur le premier pneu venu, on peut immédiatement se rendre compte de la souplesse qu'offre ce module. Spontanément, je m'essaye alors à quelques rebonds. J'apprivoise une réalité physique inhabituelle qui me plonge dans une forme de légèreté enfantine. L'odeur qui imprègne la salle est ici nettement plus forte, voire sensiblement écœurante. Passé ce préliminaire, je m'essaye à prendre des directions pour véritablement investir l'espace et tenter éprouver au plus fort la masse spécifique qui se dégage de l'amoncèlement. Systématiquement, je m'éloigne du bord et me dirige plus ou moins vers le centre de l'amoncellement, là où la densité de pneus est la plus forte, là où l'expérience semble la plus marquée. Je navigue alors en fonction des « prises » pour les pieds que distribue au hasard l'amoncellement, je jauge instinctivement les défauts d'équilibre qui menacent de me

faire chuter. Je taille de cette manière une trajectoire tortueuse, soucieux de ne pas stagner dans mon parcours, comme pressé par l'inconfort. Pour ce faire, je transige en permanence avec les anfractuosités du support qui sert le parcours. Tout cela n'a rien à voir avec de la marche, cela demande de l'équilibre et de l'attention. Ainsi, en perpétuelle tension, j'évite – mais je pourrais ne pas y consentir – de tomber. Quand cela arrive, je regrette d'avoir mal lassé ma chaussure ou de transporter avec moi quelque chose monopolisant la préhension de l'une de mes mains – un cahier et stylo par exemple... Avec une telle masse de pneus, ce qui tombe disparait parfois totalement. Quand à l'idée de porter un vêtement blanc, l'erreur ne sera pas répétée. En fait, les mains deviennent ici le seul moyen de s'assurer de ne pas tomber, ce à quoi je m'emploi à chaque fois malgré l'inévitable saleté qui recouvre la paume des mains après différentes manipulations et prises d'appuis.

Tandis que je me déplace, la présence d'autres participants sur la structure interfère dans ma perception de l'espace. Cela est effectif quant à la manière dont je me dirige, car j'évolue en fonction des autres, je les évite, du moins j'évite de prendre le risque de croiser un autre cheminement – prenant une multitude de formes : jeux, construction, déplacement, chutes … Ce qui est paradigmatique est que cette présence n'est pas seulement vue ou entendue, évaluée, mais aussi ressentie en termes de sensations physiques. Car la structure caoutchouteuse devient une zone de réverbération des mouvements des corps, le véhicule d'une communication sensible. Par exemple, lorsque je croise de près d'autres participants qui cheminent, ou lorsqu'une chute a lieu dans mon voisinage direct, il arrive que les mouvements déréglés des corps puissent être ressenties physiquement sous la forme de secousses ou vibrations, par ondes que transmettent et manifestent les pneus compris dans leur agrégation précaire. Il arrive également que les déplacements d'autrui entrainent à leur suite des « mouvements de terrain », des mini secousses et micro événements, des pneus qui glissent, des effondrements d'assemblages passés. Cela a pour conséquence d'impacter dans une certaine mesure sur ma pratique de l'espace et inversement, m'obligeant parfois à renégocier certains passages ou à me rééquilibrer, à jauger les effets de mon corps à l'aune d'autres corps par l'intermédiaire de l'environnement. Ainsi on peut dire que par l'expérimentation, l'espace de l'œuvre se substitue à l'espace de l'exposition comme milieu de mes perceptions.

Puis, décidant être arrivés au bout de la trajectoire que je m'étais vaguement fixé, je m'installe quelques instants. La manipulation d'un ou deux pneus suffit bien souvent à aboutir à une assise ou couche relativement confortable si je ne bouge pas. D'ici, on peut voir d'autres visiteurs en train de se choisir une voie et de négocier leur pratique. De ce poste d'observation, l'architecture de l'espace environnant offre une scénographie majestueuse. Tandis que l'espace de l'œuvre en lui-même n'offre aucune lisibilité. Comme si c'était dans le mouvement qu'il devait être lu. Aussi, la finalité de la situation vécue est absolument dépendante de mon désir et cela est d'autant plus perceptible dans cette position que je me suis trouvé et que j'occupe présentement sans trop vraiment savoir pourquoi, si ce n'est dans le seul but d'expérimenter. Personnellement, jamais je n'ai eu le désir de déplacer les pneus autrement que pour parvenir à destination, ou pour rattraper quelques chose qui est tombé, voire pour satisfaire mon confort. Avec une dizaine d'années en moins et dans un autre contexte, mon appréhension aurait sans doute été totalement différente, pour ne pas dire plus amusée. Mais progressivement, au fil de temps passé à observer cet espace, conscient de la réverbération des regards que concentre cette scène, j'ai le sentiment, parfois inconfortable, de donner de manière bien dérisoire un sens à l'œuvre aux yeux de tous ceux qui l'observent à ce moment donné depuis l'extérieur.

Enfin, la sortie de l'environnement s'est toujours faite durant ces parcours comme un processus conduisant à un changement de réalité. Il y a d'une part la rigidité du sol nu qui frappe froidement la conscience et les muscles, et dans la foulée ce constat étrange, fait alors que j'évacue la scène, que je me trouve à l'extérieur de l'environnement, pour ainsi dire en position d'inaction vis-à-vis du projet artistique. C'est-à-dire que je ressors à chaque fois transformé de ce que j'ai été sur place bien que ne sachant pas exactement de quoi il s'agit. Cette transformation ne porte aucun acquis mais renvoie plutôt aux infimes modulations corporelles et subjectives par lesquelles je me suis approprié l'œuvre durant un temps limité. Aussi, à la difficulté de situations d'expérimentations menées tambour battant et dans au prix d'une certaine errance, succède une phase où se réfléchie la pratique spectatorielle. Cette réflexion prend significativement essor à la croisée des sensations vécues et du contexte scénographique qui m'environne : le contexte muséal, tout à la fois lieu de la reproduction sociale des pratiques culturelles et espace au sein duquel s'exerce leur mise en abyme voire leur déconstruction.

6.2 L'installation comme laboratoire d'observation des pratiques communicationnelles sensibles

À l'issue de ces analyses, nous allons tenter de réutiliser les observations d'alors[174], afin de comprendre comment s'élabore la communication au sein de cet espace. La multiplicité des comportements observés ne favorise pas l'arrêt de découpages. Nous allons cependant nous attacher à construire cette segmentation d'après deux axes. D'abord traiter de la participation et de l'engagement. Puis dans un second temps aborder la question du regard et de la réflexivité inhérente à la posture de l'observateur relativement à ce terrain, lequel agit comme contexte à l'interprétation. Ces deux directions sont à priori bien différentes. Elles renvoient en fait à des positions complémentaires qui œuvrent mutuellement à éclaircir la dimension communicationnelle des pratiques sensibles qui découlent de l'expérimentation de *Yard*.

La participation mise en tension

Dans un premier temps, nos observations mirent au jour deux types d'attitudes. D'un coté se décide chez le visiteur une participation, via des formes plus ou moins franches et soutenues de parcours sur l'amas pneumatique, de l'autre cette bascule ne s'opère pas. Dans le second cas, nous observâmes des comportements récurrents aux termes desquels les pratiques spectatorielles se firent identiquement à n'importe quelle œuvre d'art visuel, prenant la forme de contemplation, de pratiques réflexes de la photographie, de déambulations se bornant au pourtour de l'amas de caoutchouc. Nous fîmes le constat que ces types de comportements étaient les plus récurrents.

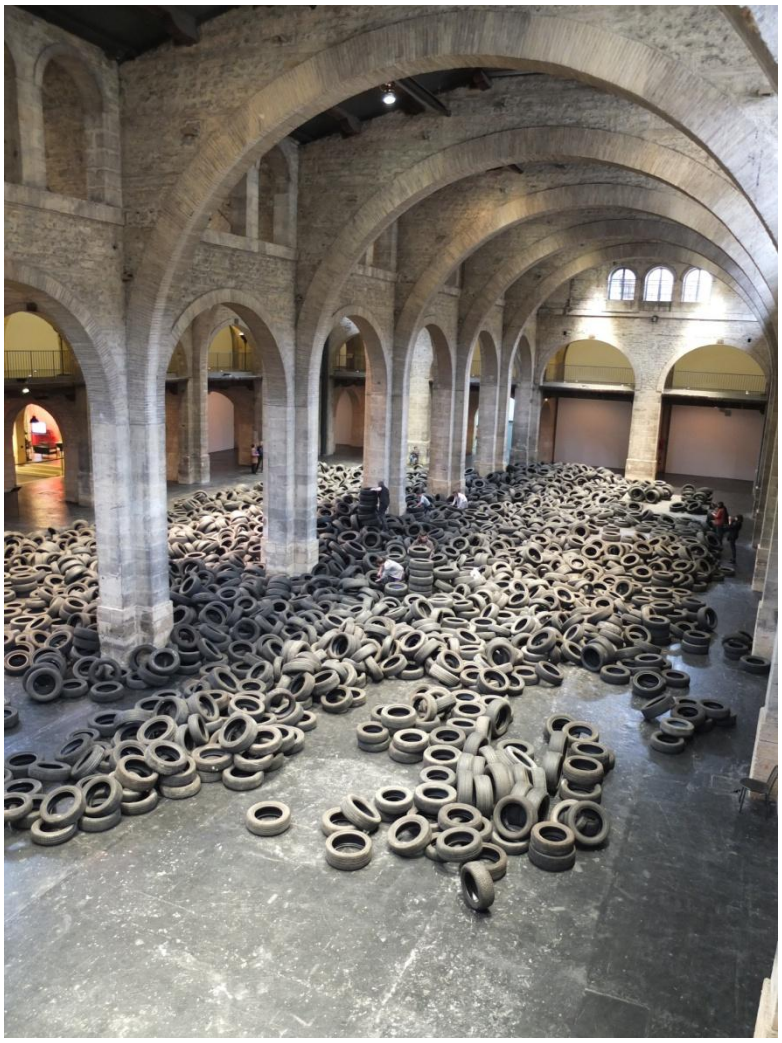
À l'entrée du musée en 2013 figurait, quelques mètres au devant de l'immense monticule de pneus, un panneau d'information sur lequel les visiteurs

[174] Les références aux observations s'écriront dans le présent chapitre sous la forme de citations issues d'un travail d'observation réalisé dans le cadre de mon mémoire de Master 2 (Dion, 2013).

pouvaient lire une phrase reprise à Kaprow en 1998 à l'occasion d'une réinvention de *Yard* à laquelle il participa. La traduction affichée était la suivante :

> « *Je vous en prie, sentez-vous libre de pénétrer Yard et d'avancer. Soyez prudents car les pneus sont sales et doivent être traversés avec attention. Vous êtres les bienvenus mais sachez qu'entrer relève de votre propre responsabilité* ».

À partir de ce message, il semble que l'on puisse organiser toute une géographie de l'engagement dans ce contexte, centrée sur le pressentiment, le trouble et la surprise face à la situation dans laquelle le visiteur du musée se trouve. Convié au travers de cette formule, celui-ci sait qu'il court un risque : se salir, tomber… Les proportions monumentales, l'odeur, l'exemple que donne ces autres participants des démêlés que génère chaque tentative de traversée au sein de la structure de pneus, donnent à réfléchir sur le conduite à mener. Anticipant ces dangers, le visiteur se trouve dans la situation d'oser : la situation est provocante. Peut-être se surprendra-t-il lui-même en s'hasardant sur la structure, peut-être aura-t-il l'air ridicule, ne sera-t-il que faire ? Quoi qu'il soit, le visiteur se trouve prit dans un dispositif qui met en tension sa position, qui questionne sa présence et qui l'incite à construire une pratique de l'espace. Le message de Kaprow habilement distillé par le commissaire d'exposition permet donc de toucher le visiteur en lui signalant que c'est ce qu'il va apporter qui définit l'œuvre d'art, et que leurs présences respectives en ce lieu – visiteur / œuvre – se corrèlent dans le paradigme de la participation. Interprété, ce message traverse les pratiques communicationnelles des visiteurs en désignant la bascule de la participation comme passage d'un versant de l'expérience à l'autre. Pour autant, ce n'est pas un mot d'ordre, l'information reste suffisamment ouverte pour enclencher chez tout un chacun un processus de subjectivation dans lequel se décide le geste d'une participation toujours à concevoir.



Vue d'installation 20. Allan Kaprow, *Yard 1961 / 2013*, (23/02 – 31/03/2013). Vue des balcons. Exposition : « le CAPC a 40 ans », CAPC, Bordeaux. © Allan Kaprow Estate / Hauser & Wirth Photo : Michaël Dion.

Pour plonger dans le nœud que constitue cette tension, abordons ce couple de visiteurs qui, ayant pris connaissance de l'affichage et l'ayant commenté, chemina « autour » de l'œuvre tout en discutant, s'arrêtant parfois pour observer le monticule animé de ces autres visiteurs – ceux qui font de *Yard* un espace par ce qu'ils y adjoignent. Lorsqu'il stoppe son cheminement, le couple observe le spectacle. Ils adoptent des postures corporelles éloquentes : jambes légèrement écartées et bras croisés pour monsieur, elle, les bras ballants ; ils se tiennent à distance de « l'aire de jeu » que constitue ces pneus sales, n'amorcent aucune tentative de traversée voire

de simple contact avec la matière[175]. Pour autant, ce couple élabora dans sa pratique conjointe des formes d'engagement intermédiaires, déjouant sensiblement la dichotomie sur laquelle nous faisons reposer l'axiome de la participation. En effet, ces deux là « *s'immergent dans les pneus en évitant soigneusement de marcher dessus* », « *ils avancent dans ce qui ressemble à des saignées où le sol est apparent* ». Progressant à la lisière, ils font montre de persévérance : « *acculés au fond du goulot, ils font demi tour et reprennent leur explorations* » (Dion, 2013, p.102). Ce comportement dénote une réserve à contre courant de l'esprit ludique qui anime le grand projet de la participation sur lequel repose l'œuvre. Car, ces deux personnes ne participent pas au happening. L'expérience qu'elles font de l'œuvre n'a aucune incidence sur la forme de l'environnement. Leur pratique ne subit aucune reconfiguration, elle s'effectue conformément au régime esthétique traditionnel de l'exposition, dans le respect symbolique à l'objet exposé. Pour autant, elle signale indéniablement une forme d'appropriation esthétique. Dans la perspective scénographique à laquelle participe l'ensemble des visiteurs partageant l'espace-temps du happening, cette appropriation désigne une communication sensible construite et agencée sous le régime commun de la participation qui, bien qu'il ne soit présenté comme une injonction, irradie l'espace communicationnel de la scène d'exposition.

La mise à mal des habitudes corporelles

Observer la participation revint avant tout pour nous à constater la mise en péril des conduites corporelles, c'est-à-dire la mise à mal des maintiens du corps par lesquels chacun figure non seulement sa dignité mais aussi l'ensemble des traits de caractères, des allures, des tenues, qui fondent et contiennent l'individu au regard d'autrui. À propos, le sociologue Erving Goffman parle de *figuration* pour désigner comment fonctionnent les interactions sociales. Pour lui, la figuration est véritablement ce travail visant à ne pas perdre la face, elle « *sert à parer aux*

[175] Si une majorité de visiteur se refuse instinctivement à escalader les pneus, il n'empêche que cette même majorité se saisit de l'occasion pour rentrer en contact avec le pneu. Ainsi : « *par quelques tâtonnements du pied, avancées indécises, le public élabore sa relation avec cette œuvre. De la même façon s'appuyer dessus, toucher du bout des mains, sont des actes qui participent de cette relation* » (Dion, 2013, p.113). Le couple observé est imperméable à ces logiques.

incidents, c'est-à-dire aux événements dont les implications symboliques sont effectivement un danger pour la face » (Goffman, 1974, p.15). Dans cette entente, la figuration ne renverrait pas seulement à un processus de préservation de la figure individuelle : elle est un mécanisme inscrit dans la dimension collective des interactions sociales. En cela, elle relève d'un processus visant à préserver l'interaction, c'est-à-dire à ne pas perdre la face ensemble et à sauvegarder les images de chacun dans l'interaction. Cette dimension renvoie d'après Goffman à la dramaturgie inhérente à la communication interpersonnelle.

Comme espace public, scène praticable et théâtre faisant communiquer les participants entre eux, *Yard* constitue un milieu qui exacerbe les mécanismes de figuration. Sur un mode chaotique, voisin d'une forme d'impraticabilité, l'œuvre dérègle ces mécanismes. Ce dérèglement affecte sans prévision les « *personnalités situationnelles* » (Hall, 1971, p.145) de tout un chacun en provoquant leurs effondrements ponctuels. Cela est dû au dynamisme qui caractérise l'espace d'expérimentation, à son instabilité systémique qui fait déjouer tout excès d'assurance. En effet, sur *Yard* on tombe, on chute, on se salit malgré les infimes précautions que les participants adultes mettent en œuvre pour « faire bonne figure » et « ne pas perdre la face »[176]. De la même façon, c'est l'ensemble des règles culturelles touchant aux distances interpersonnelles que l'œuvre vient perturber lorsque son dynamisme spatial contraint les participants au happening, pris dans leur cheminement instinctifs, tantôt à s'éloigner tantôt à se retrouver, sans qu'il ne l'aient prévu, anormalement proche d'autres participants.

Il arriva de manière récurrente que l'effort pour garder la face laisse place au renoncement. Ainsi cet homme, représentatif de tant d'autres visiteurs du musée, qui, venant tout juste de monter sur quelques pneus à la bordure de l'amoncellement amorce une traversée en suivant un cap qui le guide spontanément vers le centre de l'amoncellement. Au bout de deux ou trois mètres : « *à tout prix, il essaye de ne pas*

[176] Nous le constatâmes assez rapidement : « *Les enfants sont plus agiles que les adultes. Ils prennent des risques, sautent par-dessus, n'ont pas peur de se courber, encore moins de se salir. Les parents sont à la traîne. Ils tentent de marcher sans les mains pour ne pas les salir et de ne pas souiller leur vêtement. Ils sont appliqués mais lents* » (Dion, 2013, p.103). Nous observons aussi cette application teintée d'inquiétude à travers « *un couple de personnes âgées qui tente d'avancer en direction du cœur de Yard, le point culminant. Les corps fléchis, voutés, ils expriment sans mot une attention et une tension de tous les instants. Leurs bras sont tendus vers le bas, prêts à servir* » (Ibid, p.111).

utiliser ses mains », il se tord, se contorsionne et tente de garder son équilibre mais « *sous son pied un pneu se dérobe, mal équilibré, il chute* ». Il « *se relève en s'aidant de ses mains »* puis jette un œil sur ses mains noircies *; « Il se tourne vers quelqu'un qui m'est invisible de là où je suis : « je sors, c'est trop sale »* » (Dion, 2013, p.113), et refait le trajet inverse toujours aussi peu sûr de lui.

De la même façon, Yard rend apparent « *une certaine fragilité des corps* » (Ibid, p.98) qui s'observe lorsque ceux-ci se déplacent par tâtonnement, qu'ils titubent sur sa structure branlante, qu'ils tombent. Cet état ambiant où vacillent les certitudes dont le corps se pare en d'autres circonstances, ce moment où le langage corporel est hésitant, met en lumière une communication anthropologique du sensible incertaine et imprévisible.

Enfin, ne peut être omis de l'analyse le plaisir que j'ai éprouvé à observer cet état de tension permanente, d'appréhension mêlée de pudeur et de gène, et en même temps souligner combien cette dynamique spatiale fut éprouvante : les observations à l'intérieur de l'environnement étant particulièrement difficiles à mener du fait de l'inconfort subi et de la difficulté à écrire.

De la performativité des pratiques

À partir du cadre que constitue l'espace environnant et considérant le processus de réverbération des regards qui s'y joue, il semble que l'on puisse considérer Yard comme une *scène instable*. En effet, dans ce cadre muséal, la perspective d'une *anti-scène* soutenue par le projet artistique se trouve renversée sous la forme d'un espace scénique mit en tension par la communauté de participants et de spectateurs, dans le jeu contingent des regards et des gestes.

Durant le mois que dura l'installation nous pûmes assister aux transformations journalières de *Yard*. Au-delà des « murs », « pyramides » et autres « tours » que construisirent régulièrement les participants, nous souhaitons insister sur la dimension performative des faits et gestes des participants à même cette scène à l'esthétique si singulière. Prenons en exemple cette femme « *affalée dans les pneus* ». Allongée, elle manifeste par sa posture et son attitude « *un relâchement typique dont elle accentue les traits* » ; elle semble installée sur une « *chaine longue* » tant sa position semble confortable. Jouant de son expressivité, « *elle se*

fait prendre en photo par un homme qui est hors des pneus, quelques mètres plus loin ». « *Les bras en croix derrière la tête, les pieds en éventail* », elle complète sa comédie en s'adressant au photographe d'une voix appuyée et sur un ton intentionnellement provoquant : « *oh moi, ça va !* » (Ibid, p.109), avant de rigoler de connivence avec son interlocuteur. Elle maintient ainsi son rôle une demi-minute avant de s'essayer à d'autres manières d'étendre son corps, puis finalement d'adopter une posture assise.

À partir de cet exemple, nous voudrions souligner combien l'indéfinition formelle de Yard, entendu comme support plastique d'une pratique à inventer, joue un rôle moteur dans l'élaboration subjective d'attitudes corporelles manifestant dans tous les cas des formes d'appropriations. En effet, « *les pneus permettent toute sortes de fantaisies pour s'y lover* » (Ibid, p.103), et la structure de l'œuvre fait appel à l'adaptabilité et à la souplesse du corps participant. Au surplus, l'œuvre est une réserve de subjectivation qui s'active comme telle à partir des parcours spatiaux et des cheminements aléatoires qui y prennent place. C'est-à-dire que *Yard* est une scène que chaque corps transforme sensiblement et qui, réciproquement, transforme les corps qui s'y aventurent en réglant leur présence sur sa scénographie.

D'une certaine manière, ces transformations nous semblent d'autant plus expressives et significatives lorsque les participants fixent des formes sur cet espace caractérisé par son instabilité, c'est-à-dire s'arrêtent dans leur cheminement pour « s'installer » quelques instants[177] – comme le fit la participante précédemment évoquée. En effet, les corps allongés, au repos, brillent par leur immobilité. En faisant corps avec la matière salie, ils se détachent de l'arrière fond noir de pneus et deviennent une forme dont on peut tracer le contour, de l'ordre d'une étape dans le mouvement et le parcours que demande sans arrêt l'installation. Observés depuis les balustrades qui ceignent ce vaste espace d'exposition, il nous a semblé que ces corps injectaient des formes de sédentarité conférant à l'ensemble de l'espace caoutchouteux une certaine habitabilité jouant contre son instabilité caractéristique. Car, sur un tel support, s'étendre de tout son long, siester ou même seulement

[177] « *Un groupe d'adolescent arrive, ils s'engouffrent dans les pneus, « c'est casse gueule » dit l'un d'eux. Ils se dirigent en empruntant les mêmes parcours vers le centre : le pic du monticule* […] *Ils profitent d'y êtres arrivés pour s'y installer. Les positions et les allures des corps oscillent de assis inconfortable, raide, à étendu entièrement, avachit* » (Ibid, p.103).

mimer, ne pas se relever immédiatement après la chute, sont des façons de mettre momentanément fin à l'inconfort qui caractérise ici nos déplacements et notre stature bipède pour éprouver l'espace dans un retournement de paradigme emblématique. Encore une fois, la symbolique de l'œuvre manie un support, le pneu, emblématique et représentatif des sociétés humaines industrielles. Rester, s'accommoder de pneus et y trouver un certain confort ou en jouer, démontre une capacité individuelle à s'émanciper non seulement par le plan que propose le projet artistique monté par l'exposition mais aussi subjectivement, en transigeant et en se laissant aller.

Toutefois, malgré l'installation dans l'espace dont elles témoignent, on ne peut nier que ces formes n'ont aucune stabilité, qu'elles sont éphémères : de l'ordre de l'événement – ce qui manifeste le projet du happening entendu comme forme d'ouverture sur l'imprévu. Ces événements minuscules signalent des procès de subjectivation que nous analysons en termes communicationnels, d'après l'expressivité, la présence et le jeu des corps aux prises avec un dispositif qui les dépasse.

D'un autre coté, les pratiques de l'espace qui prennent forme sur Yard se firent relativement à un processus de transformation de l'œuvre en piédestal servant les corps-figurants inscrits dans le jeu de la figuration. Ce processus est mis en tension par la photogénie qui irradie l'ensemble de la situation ; il ne peut s'appréhender sans évoquer l'esthétique propre à cet espace. D'ailleurs, comme nous l'avons observé :

> « *Yard est une œuvre résolument visuelle. On doit être vu, se faire voir dessus. Le public pose dessus. Le panorama est aussi recherché. Les effets stylistiques que procure l'arrondi des pneus suscitent de l'intérêt pour de nombreux photographes* » (Ibid, p.112-113).

Très souvent, nos observations mirent au jour des formes de participation limitées à l'élaboration de postures et de poses éphémères servant l'œil du photographe[178]. Dès lors, si les corps produisent des formes communicationnelles vouées à s'évaporer dans l'instantané de la pose, il faut se représenter le rôle du photographe et de l'appareil, dont l'action conjuguée arrête durablement le processus d'évaporation. C'est-à-dire que ces positions, allures, qui signifient en

[178] Pour exemple, ce couple qui « *apparait dans mon champ de vision. L'un après l'autre, ils se prennent en photo sur les pneus. Ils repartent aussitôt. Ils ont passé moins d'une minute dans la salle* » (Ibid, p.106).

premier l'acte de la participation éphémère du visiteur, c'est-à-dire renvoient à sa présence ici et maintenant, accèdent à une forme d'éternité documentaire en devenant un témoignage fragmentaire du happening qui s'est joué. Les images qui résultent de ce processus de documentation des pratiques esthétiques et culturelles, devraient à ce compte être envisagées à l'orée du processus d'*auto-design* (Groys, 2015). Il s'agit alors de faire la relation entre le contexte d'exposition spécifique à cette œuvre et le contexte médiatique général de circulation et de production des images. Partant, dans un contexte d'exposition qui conduit tout un chacun à se vivre comme une œuvre d'art[179], on peut estimer que les images que l'on produit sur soi en situation d'expérimentation participent d'un auto-design du corps à l'état d'image.

L'expressivité communicationnelle du corps

En résumé, *Yard* est une scène à partir de laquelle on peut observer les modes et pratiques communicationnelles que produisent les visiteurs. C'est un espace pouvant être analysé à titre de milieu à partir duquel s'élaborent les conduites corporelles et s'amorcent des scénographies communicationnelles. Dans cette perspective, nous estimons que celles-ci sont des formes d'engagements communicationnels témoignant de reflets d'interactions fragmentaires et partielles qui concernent un nombre indéterminé de participants à partir de leur présence. Cette perspective est celle d'une communication anthropologique du sensible qui s'appuie sur la microsociologie de l'interactionnisme pour faire émerger la dimension transversale des processus communicationnels que condense la scène réunissant, au-delà du clivage acteur/spectateur, des formes d'engagement et d'agencements des corps dans l'espace qui sont déterminés par les processus communicationnels qui les irriguent au titre d'espace public et sphère d'expérimentation.

La notion de « *ready-made expressif* » utilisée par le sociologue Isaac Joseph (1984) nous semble finalement très intéressante pour illustrer la manière dont le

[179] « *Aujourd'hui chacun est soumis à un examen esthétique – chacun est sommé d'endosser sa responsabilité esthétique en termes d'apparence dans le monde, en termes d'auto-design. L'auto design, alors qu'il était le privilège et le devoir de quelques élus, est devenu, à notre époque, la pratique culturelle de masse par excellence* » (Groys, 2015, p.44). L'environnement de Yard, comme les espaces virtuels des réseaux sociaux, font appel au devenir artiste de tous les participants.

visiteur, confronté aux rythmes propres aux espaces qu'il visite, jongle avec les dispositifs qui l'entourent, négocie plus ou moins consciemment avec l'ensemble des lignes de force que concentre l'œuvre exposée et autour desquelles gravite sa subjectivité. Le *ready-made expressif* désigne cette capacité publique de l'acteur social à ressentir le processus social qui l'entoure et à y réagir communicationnellement dans la spontanéité qui caractérise ses conduites sociales dans l'espace public. La notion insiste également sur la dimension connotative des expressions corporelles et sur la contingence des formes communicationnelles qui en résulte. C'est-à-dire que l'acteur social, malgré la transparence des conduites que l'on pourrait lui attribuer, est toujours dans une relation conflictuelle, opaque et incertaine, avec la scène sociale dans laquelle il se situe[180]. De ce fait, le ready-made expressif cache autant qu'il montre, ruse autant qu'il use de conduites et d'expressions ancrées dans le *langage corporel culturel* (Hall, 1971). Il est donc fondamentalement ambivalent ; il souligne que la dimension communicationnelle des événements microsociologiques est de l'ordre d'une production subséquemment engagée dans un jeu de représentation complexe[181]. Ainsi dans ce processus, la communication apparait comme symptôme de l'immersion du sujet dans un rythme affectant l'espace et étroitement affilié à ses dimensions sensibles. La réaction évoquée touche à la définition du sujet relativement aux rythmicités ambiantes. En termes interactionnistes, elle renvoie au processus par lequel l'individu social exerce sa sensibilité de façon à s'associer à la scène sociale vécue, par l'entremise d'un processus de figuration arque-bouté autour de la préservation de la face. Or, comme nous avons pu le constater précédemment, ce processus est particulièrement exacerbé, d'une part par les qualités de l'environnement, si apte à déstabiliser nos certitudes motrices, et d'autre part, par le jeu de miroitement des expressivités corporelles qu'accentue l'œuvre dès qu'elle devient, sous l'effet conjugué des pratiques individuelles et de l'appareil photographique, un piédestal.

---

[180] Ainsi qu'il l'écrit : « *tenir un rôle dans un espace public ce n'est pas confirmer un statut, c'est s'engager dans une situation ; et jouer nécessairement de ready-made expressifs qui masquent la nature problématique de tout engagement* » (Joseph, 1984, p.27-28).

[181] Nous reviendrons à postériori sur l'équivocité des formes communicationnelles identifiées et sur l'enjeu de leur identification, cela dans le but de réfléchir à la ressource que constitue le langage pour en témoigner dans l'analyse.



Vue d'installation 21. Allan Kaprow, *Yard 1961 / 2013*, (23/02 – 31/03/2013). Soir de vernissage. Exposition : « le CAPC a 40 ans », CAPC, Bordeaux.. © Allan Kaprow Estate / Hauser & Wirth. Photo : Frédéric Deval, mairie de Bordeaux.

Dès lors, pointer les formes de figuration et d'engagement des visiteurs présents dans ce contexte communicationnel, revient à souligner un commerce du sensible qui trouve sa source dans la singularité des sujet impliqués dans la scène sociale à laquelle ils appartiennent contextuellement. En effet, n'oublions pas que le concept de *ready-made* provient de Marcel Duchamp, qui voyait dans le geste consacrant « *l'objet usuel promu à la dignité de l'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste* » (Breton et Eluard, 1991, p.23), le moyen de désacraliser l'œuvre d'art et, de ce même fait, d'en étendre le champ des pratiques à l'ensemble des objets et signes qui nous affectent, quel que soit leur degré de reproductibilité. Selon ce soubassement esthétique, il apparait que mobiliser le ready-made pour souligner l'expressivité communicationnelle des corps saisis dans un contexte public de représentation artistique et de participation, tende à métaphoriser la dimension artistique des formes qu'empruntent ces manifestations de socialité [182]. Cette

[182] D'une autre manière, on peut observer que le caractère artistique des manifestations de la communication sensible que laisse entendre la notion de *ready-made expressif*, rentre à tout le moins

perspective permet de comprendre le corps comme le vecteur de manifestations sensibles évanescentes. En d'autres termes, c'est à partir de mon corps que le corps de l'autre se singularise à mes yeux. Donc, la dimension communicationnelle qui s'échafaude à partir des corps présents dans l'espace, possède cette qualité anthropologique du sensible unique à la dimension corporelle des processus communicationnels. Néanmoins, il faut répéter que la dimension anthropologique du sensible fait toujours événement à partir de conduites corporelles, de manières d'être et de regarder, ancrées dans nos habitudes culturelles. Et outre le fait qu'elles soient aujourd'hui parfaitement mondialisées – la circulation des œuvres d'art sur le marché de l'art en est, en quelque sorte, une manifestation parmi d'autres –, il faut saisir le processus suivant lequel c'est dans l'habituel, c'est-à-dire dans ce qui est en deçà de ce qui fait événement, que la communication anthropologique du sensible tend à se réfléchir. C'est pourquoi le sensible est profondément réel, plus réel que ce qui se donne comme aujourd'hui réel. Il désigne la singularité de notre expérience d'être au monde, mais ne se laisse entendre comme tel qu'à partir de l'expérience collective, qui est celle de son partage, par laquelle s'opère son intelligibilité fonctionnelle – dans le discours notamment.

Conclusion

Alors, si l'on repose les termes du questionnement par rapport à l'introduction de ce chapitre, c'est-à-dire en envisageant les processus communicationnels de manière inter et intra-corporelle, on peut observer que les *ready-made expressifs* dont est porteur chaque visiteur quelle que soit la partition qu'il joue, concernent ces deux aspects de la communication. De cette manière, c'est la communication entre l'ensemble des participants – leur degré de participation, leur circulation dans l'espace et leur coexistence, leur expressivité inévitable voire vitale – à laquelle fait référence la communication inter-corporelle du sensible. Telle communication se comprend toujours dans l'action des processus, dans un présent communicationnel avec lequel on ne fait toujours que s'accommoder avec plus ou moins de brio en fonction des situations. Tandis qu'en produisant de façon décomplexée l'œuvre en

---

dans la définition du happening auquel donne vie Yard en tant qu'espace d'expérimentation ouvert à tous et faisant de tous des artistes producteurs de formes artistiques évanescentes et équivoques.

un espace scénique, au moyen du recours à son environnement comme piédestal, les visiteurs font déborder la communication inter-corporelle dans le champ d'une esthétique que nous plaçons non pas entre les corps mais à l'intérieur – intra. De cette manière, la communication est mise en abyme, le corps s'échappe de la scène et se confronte à l'image. Le *ready-made expressif* ne renvoie plus alors à la scène rythmée et localisée de l'expérience, mais pointe plus généralement les scénographies communicationnelles des images et leurs travails sur les affects et les égos.

6.3 Aparté : le regard anthropologique et l'appel au sensible dans le discours

À l'issue de ce chapitre, il nous parait important d'expliciter l'ensemble des questionnements ayant trait au regard que nous portâmes sur ces scènes. Cela est nécessaire car nous estimons que les analyses ci-dessus sont le résultat d'une démarche de recherche ayant intégralement affecté la nature de nos analyses.

Evidemment, aviver cette réflexion nous amène à accéder à la conscience que chaque interprétation est le fruit d'une sensibilité construite dans la relation à l'espace et au temps. Et que, d'autre part, ces interprétations manifestent indéniablement la subjectivité de l'observateur. L'enjeu n'est pas ici de se raconter ou d'explorer quelle singularité porte notre regard, mais bel et bien de percevoir que c'est dans un cadre relationnel que la dimension sensible des phénomènes communicationnels a tout intérêt à être abordée. En effet, l'espace, en tant qu'il est habité, s'élabore en relation aux subjectivités qui s'y situent. C'est pourquoi, tenter d'isoler le sensible, ou de le réifier à travers les formes communicationnelles distinguées dans l'observation, n'a aucune valeur de démonstration et ce d'autant plus que l'événement du sensible est continuellement fuyant et circulant, puisqu'il semble que l'on ne puisse le fixer qu'à la condition d'en dégrader la manifestation, cette dernière signifiant avant tout une relation de coexistence. Ainsi, le sensible concerne la relation du sujet à l'espace, il est inséparable de l'expérience vécue. Il est un événement endémique aux contextes spatiaux vécus, c'est-à-dire cousus

dans la perception, laquelle n'est jamais disjointe du travail des affects dans cette relation fondamentalement subjective.

Ainsi, lorsque l'on parle de « laboratoire d'observation des pratiques communicationnelles sensibles », il faut conserver une certaine mesure quant à la définition du cadre de l'expérience que laisse entendre ce titre. Car le laboratoire, en plus de constituer un cadre spatio-temporel artificiel dont chaque variable est mesurée et réglée en fonction d'hypothèses qui rentrent dans l'élaboration d'un protocole touchant à la définition de l'espace de l'expérience, est une construction archétypale qui suppose que le chercheur pratiquant l'expérience se trouve en dehors du dispositif expérimental élaboré. Dans ces conditions, le phénomène observé de l'extérieur peut être saisi dans sa formulation la plus pure, soit comme la manifestation exacte de l'objectivité. Or, au vu de notre objet, impossible d'appuyer cette définition du chercheur et impossible de considérer les phénomènes avec autant d'objectivité. Car, aborder la question des scénographies communicationnelles suppose inévitablement de placer la subjectivité au cœur du débat, et ainsi de se défaire du présupposé selon lequel le chercheur se situe hors de son objet, c'est-à-dire qu'il ne l'affecte pas ni que celui-ci ne porte atteinte à sa subjectivité. Pour notre propos d'ensemble, nous souhaitons toutefois conserver la notion de laboratoire, car elle permet de se figurer un cadre pour le regard. De même qu'elle évoque le résultat des démarches conjuguées de l'artiste et du commissaire, à partir duquel la communication s'exerce suivant des modalités sensibles renouvelées. D'autre part, la notion nous semble contenir dans sa définition suffisamment d'emphase pour témoigner de la nature du regard que nous portâmes sur cet espace alors objet de notre attention.

En outre, la posture anthropologique permet de se représenter par quelles dynamiques observateur et observé se retrouvent mutuellement mis en cause par leurs présences communes au sein des scènes que partagent et traversent les regards. Cette inséparation fondamentale ne peut pas être investie comme moyen de démarches aboutissant à circonscrire des objets ou des faits autonomes dans leur fonctionnement. Il faut au contraire s'attacher à percevoir le rythme qui totalise ces manifestations de façon à envisager leur circulation dans l'espace. Autrement dit, on ne peut circonscrire de telles unités sémantiques sans travailler sur les processus sociaux et sensibles d'où elles proviennent. De cette façon, le préalable qu'a constitué l'expérimentation de l'espace, pouvant ici être entendue comme forme

d'observation participante ou processus d'immersion réfléchit, est primordial. Car, c'est d'une certaine manière à partir des traces – sensations –, des stigmates – salissures – que nous emportons avec nous lorsque l'on s'extrait de *Yard* – qui nous en chasse aussi d'une certaine manière – que le spectacle à priori fondamentalement opaque des pratiques spatiales se particularise à rebours de l'expérimentation. En outre, cette expérimentation nous permit d'opérer réflexivement de telle façon qu'il s'est agi alors de réaliser que la posture d'observateur ne revient pas à la position adoptée dans chaque situation spatiale, mais bien à la nature du regard porté. En d'autres termes, l'expérimentation permet de réaliser que l'on peut être observateur sur *Yard* ou en dehors, et participant de la même façon.

Dans le jeu des regards et des corps en mouvement se dessine une scène active traversée de conflits et d'interactions, ce que l'anthropologue François Laplantine désigne comme « *des bribes de social en train de se faire et de se défaire* » (Laplantine, 2005, p.119). Ainsi qu'il l'écrit quant à la vie du terrain : « *L'anthropologue n'est pas engagé dans une expérimentation mais dans une expérience. Pour dire les choses autrement, l'expérience ethnographique, si elle est une forme d'expérimentation, est une expérimentation in vivo et non pas in vitro* » (Ibid, p.119). Cette réflexion nous pousse à considérer que dans toutes les expériences que conduit l'homme, se joue des processus qui mettent en tension des formes d'interpénétration du sujet et du monde, des objets et des scénographies qui les présentent. Et ces processus ne peuvent être étudiés qu'à la condition d'engager la singularité du sujet de l'expérience, dans la mesure où cette dernière agit comme mode de dévoilement de la dimension sensible des phénomènes.

Temps forts et temps faibles

Pour rendre compte de la manière dont les corps sociaux et l'espace sensible s'interpénètrent dans l'expérience subjective du chercheur, nous souhaitons insister sur la trame temporelle de cette dernière de façon à travailler sur les nuances perceptives qui emplissent continuellement l'expérience de terrain tout au long de son déroulement. C'est à partir de notre présence quotidienne dans le lieu et d'une temporalité réglée sur l'imprégnation progressive et répétée dans le musée et son architecture, ses odeurs, son acoustique, ses lumières, que surgirent dans l'activité d'observation de l'œuvre en particulier, des couleurs et des rythmes comme autant

de variations subjectives de la perception, qui vinrent charger l'expérience de l'espace sensible d'affects et de percepts jusqu'à présent inenvisagés, dans un saisissement parfois étonnant. Plus exactement, c'est en termes d'intensité et de contraste que l'on peut appuyer sur l'existence, dans la trame temporelle de l'expérience du chercheur, mais aussi dans l'expérience de la communication au sens large, de *temps faibles* et de *temps forts* [183] . Ces temps jouent de complémentarité dans l'expérience menée ; ils sont la réalité de toutes formes d'expérience. Ils sont, de la même façon, inséparables et constitutifs de l'expérience communicationnelle[184]. D'ores et déjà, le recours aux notions de temps faibles et forts nous semble permettre de rapprocher ce qui a trait à l'analyse de notre regard, c'est-à-dire la réflexivité sous-jacente à l'exercice de la perception induit par l'observation de terrain, avec la trame des processus communicationnels à l'œuvre, et plus exactement avec leur dimension anthropologiquement instable et en perpétuelle reformulation face aux cadres qui servent à les comprendre.

Si les temps forts et les temps faibles sont totalisables dans l'expérience subjective, ils ne jouissent pas des mêmes régimes de visibilité, c'est-à-dire qu'ils se distinguent en termes de formes du dire, donc de langage. Ils sont à ce titre, problématiques. Comment témoigner de l'opacité de certains ressentis, de certaines sensations ou interprétations d'images et de situations qui a priori ne dénotent rien de communicable ? On pourrait ainsi estimer que l'ensemble des observations mentionnées jusqu'à présent appartiennent aux temps forts, et que d'ailleurs nos observations correspondent à une forme de sélection de temps où s'est joué quelque chose de manière factuelle, en termes de pratiques notamment. Or l'*errance du regard* est primordiale pour envisager ces moments qui n'ont rien de signifiant, et où nous-mêmes sommes dans la difficulté de ne rien identifier de signifiant. Au surplus, le lecteur n'est pas dupe de la collection de micro-événements qu'étale l'analyse qui mobilise sans discontinuer une succession d'élaborations subjectives et

---

[183] Nous reprenons ces notions au photographe Raymond Depardon qui s'appuie dans son travail sur une esthétique des temps faibles ; « *Dans une photographie du temps faible, rien ne se passerait. Il n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleurs ni de lumières magnifiques, pas de petit rayon de soleil, pas de chimie bricolée – sauf pour obtenir une extrême douceur* » (Depardon, 1993, p. 81).

[184] Comme l'écrit Yves Winkin : « *pour que la communication ait encore un sens aux yeux d'un participant, il faut qu'il y ait des « blancs », des différences, des contrastes* » (Winkin, 2005, p.102). En d'autres termes, il ne saurait y avoir de communication sans l'alternance de temps forts et faibles.

d'interprétations. Le risque est de croire pouvoir identifier le sensible depuis la perspective de l'événement en oblitérant les temps contraires où il ne se passe rien : les temps faibles, lesquels sont pourtant constitutifs des processus de subjectivation. Plus que constitutifs, ils sont précieux : ils ne l'ont jamais plus été qu'à notre époque. Aussi, contre l'éblouissement produit par les temps forts des scénographies communicationnelles, l'enjeu est de revaloriser les temps faibles à priori sans intérêt, car ceux-là sont partie prenante de la dimension sensible des événements dans l'expérience du sujet. C'est peut-être là aussi le souhait de mettre en avant l'émotion contre l'agitation.

Nous voulons alors souligner qu'à bien des moments où nous l'observâmes, l'œuvre n'était investie d'aucun corps, quand parfois notre regard était le seul à la prendre en objet. C'est dans ces moments, que nous situons dans le voisinage absent des processus d'appropriations émanant des visiteurs, que paradoxalement, s'éprouve le suspens de l'exposition dans une relation subjective unique – vécue comme telle. Dans ce processus, la relation à l'espace se fonde sur la circularité du regard, sur les cheminements et sur la sédimentation des pas dans le lieu, sur la maturation d'affects correspondant à autant de transfigurations infimes de l'espace sensible au cours du processus d'habituation, relativement au temps passé dans le musée. Et ces temps faibles ne sont pas exclusifs aux moments vécus où l'œuvre jouissait d'inaction, mais sont à déceler à chaque moment de la journée, y compris dans le temps de la participation, dans une forme de relation subjective entre le sujet et l'espace, nouée dans la temporalisation qui s'effectue dans la perception. Ainsi, sur l'installation, des temps d'intenses bouillonnements correspondant à des pratiques simultanées, nombreuses et distinctes, faisant surgir une multiplicité d'événements, font place à des temps difficilement saisissables dans lesquels l'événement communicationnel n'a plus rien de significatif et sur lesquels notre regard butte, comme empêché dans la mission de dévoilement dans laquelle l'entraine l'observation. Il semble ainsi parfois impossible d'observer et de dire, mais seulement de voir et de sentir. Il n'est alors plus question d'événement mais de décor, de scénographie ambiante a-significative favorisant l'immersion du regard en lui-même. Tel processus concerne la relation affective à l'espace. Dans l'entreprise qui guide le chercheur, cette dernière doit être considérée avec toute la valeur qu'elle mérite.

Enfin, pour affiner l'approche des oscillations de la réalité à partir des temps forts et des temps faibles, il faut noter que *Yard* fut stratégiquement conçu par le musée comme un moyen d'enclencher la programmation annuelle. L'œuvre fut ainsi entrevue, au départ du projet expositionnel, comme une résidence temporaire de happenings prenant place dans le cadre de la programmation du mois de mars à travers différents formes : conférences, performances, concerts… Ces événements prévus, comme autant de formes communicationnelles institutionnelles, jouèrent dans notre perception de l'œuvre en fabriquant des temps forts – dont l'imagerie institutionnelle témoigne judicieusement – où l'environnement était utilisé, occupé par assemblées réunies autour d'une manifestation. À l'inverse de ces temps exceptionnels, dans leurs reflets insignifiants, les temps faibles témoignèrent quotidiennement du registre des affects et du sensible qui entrent dans la relation ontologique entretenue avec l'espace. Ils montrent quelle continuité se joue entre l'errance du sujet contemporain et l'expérience sensible, laquelle a la particularité de toujours nous rappeler au continuum temporel de la trame de l'expérience indépendamment des cadrages produit par l'événementiel.

Interpréter et écrire

Enfin, le devenir anthropologique dans lequel se situe en permanence l'environnement de Kaprow, entendu comme le milieu des happenings auxquels donnent naissance les corps, nous semble déporter la problématique de l'observation des pratiques communicationnelles sensibles vers celle de l'interprétation en tant que telle. Il semble en effet qu'il y ait une condition d'interpréter propre à *Yard*, condition que nous ne parvenons pas à expliciter autrement qu'à travers le désir d'essayer de comprendre des formes communicationnelles fugaces et indéfinies, et de surcroit produites dans un contexte plastique où les pratiques spatiales sont tournées vers leur indéfinition et leur réinvention perpétuelle, conformément au projet artistique qui préside à l'installation dans les murs du musée.

C'est pourquoi, quant à la lisibilité des scènes communicationnelles soulevées, il nous semble qu'il faudrait revenir sur le concept de *ready-made expressif* et souligner la puissance d'évocation inhérente à chaque scène que nous avons, dans l'acte d'observation, découpé du flux de l'expérience vécue et des

énergies alentours. Il y a en effet, aux prémices de chaque observation, une zone d'indétermination quant à la manière dont on opère, c'est-à-dire dont on interprète et qualifie les postures, paroles, comportements des visiteurs sur, ou autour de l'œuvre. On doit admettre en ce sens, qu' « *une scène n'est jamais une enclave de sens ne disposant que d'une seul type cognitif* » (Joseph, 1984, p.143). Autrement dit, le langage auquel se rapportent la description et l'interprétation de la scène joue comme assignation de sens par l'intermédiaire des mots. Il nous semble à cet égard que l'équivocité commune à chaque situation agit dans l'observation et l'explicitation comme un intervalle de détermination subjectif. Or, parfois, ce qui est imperceptiblement sentit ne se satisfait pas des mots. Cette réalité du flottant, du non factuel et de l'ambiant, concerne l'ensemble des dimensions de l'expérience et a à voir avec ce qui excède le langage. Il y a, de cette manière, du « *non-linguistique et même du non-langagier dans les conduites du corps et dans les images du corps* (…) » (Laplantine, 2005, p.207). Les travaux conjoints de l'interprétation et de l'écriture constituent donc un mode d'une mise en tension du sensible à partir de l'écart à ce qu'il reste toujours entre les phénomènes et les processus considérés, y comprit communicationnels, et l'analyse en tant que manifestation écrite de ces derniers[185]. Si bien que les problématiques d'adéquation ou d'inadéquation du langage envers l'activité du regard ne nous semblent pas devoir être résumées aux formes d'interprétations et d'écritures qui en résultent mais plutôt devoir aller au-delà du dire : au niveau de ce que Georges Didi-Huberman, après Samuel Beckett, appelle l'«*essayer dire* ». Pour le philosophe, l'expérience de l'*essayer-dire* est celle de l'*essayer-voir* tant le regard et le langage font monde ensemble. L'un et l'autre s'interpénètrent et pallient mutuellement à leur défaillances récurrentes dans la tentative du sujet de saisir et d'exprimer une réalité toujours perçue de façon parfaitement imparfaite, dans l'instabilité et le mouvant des images qui résultent de la perception. Aussi, l'essayer-dire est la tentative même. C'est le langage tel qu'il se façonne dans l'articulation d'un regard qui cherche à dire : « *l'essayer dire qui s'interroge perpétuellement sur ses propres actions* » (Didi-Huberman, 2014, p.70). La tentative conjointe de décrire et d'interpréter revient donc à « *vouer sa langue à*

[185] « *L'esthétique de l'association* » dont parle Joseph (1987, p.60) à propos de la microsociologie démontre bien le rôle indiciel de procédés de langage telle que la métaphore à partir de laquelle semble se combler les écarts qui tiennent à distance la parole et la perception, l'objet et le sujet entre lesquels se place la dimension sensible des phénomènes.

l'aspect » (Ibid, p.64) au cours d'une expérience du langage qui n'a rien à voir avec le jugement que porte le dire mais qui essaye de s'articuler avec « *un langage de l'approximation toujours suspendu entre l'intelligible et le sensible, un langage expérimentant sur lui-même le trouble inhérent aux expériences de regard. C'est un langage de la non maitrise dans tous les cas.* » (Ibid, p.70). C'est pourquoi, nous avons essayé de construire l'analyse sur le seuil des transformations vécues par notre regard – tandis que celui-ci se temporalise à travers les affinités tissées dans cet espace. Il semblait nécessaire, face à cette œuvre, d'accepter le fait d'être dépossédé des certitudes du langage, pour évoquer au contraire l'incertitude des scènes observées. Le regard se remplissant de lui-même au cours d'une expérimentation du visible ouverte à ses potentialités, il s'agissait d'en faire l'instrument d'un discours possible sur la communication intrinsèque à l'expérimentation sociale de l'installation. Et même si les certitudes du dire sont nécessaires à la cohérence du discours, qu'elles sont aussi vectrices de plaisir au nom de la profondeur émotionnelle qu'engage le savoir, il faut bien reconnaitre comme le décrit Gilbert Lascault, que « *d'autres plaisirs naissent peut-être ailleurs : dans le flou, l'effiloché, le dispersé, l'impur, dans les ébauches de descriptions des particularités qui se refusent aux généralités* » (Lascault, 2008, p.7-8). Ce discours, qui tente d'effectuer un certain parcours de la réalité, se galvanise des petites énergies captées ici et là, c'est *« un discours timide aussi, toujours un peu indécis* » (Ibid, p.8) qui préfère l'impur et l'imparfait des temps faibles. Par le recours à l'image d'un tel discours, nous soulignons donc l'hétérogène – puis l'*hétérologie* chère à Georges Bataille tentant de constituer une « *connaissance de la différence non explicable* » (Bataille, 1989, p.141) – auquel se frotte le langage dans ses tâtonnements avec le regard.

Conclusion

En guise de conclusion à cet aparté, nous dirons que les interprétations que nous avons fournies visent à démontrer la dimension expérimentale de la communication que condense une installation-environnement telle que *Yard*. Tel milieu de la communication ne délivre aucune « in-formation » sur celle-ci, n'exprime rien qui puisse être fixé par un métalangage adéquat et convenu, mais au contraire témoigne de processus communicationnels en perpétuelles transformations. Observer, écrire et sentir ce qui se trame de communicationnel dans un espace tel

que celui-ci, est un exercice difficile et formateur. Notamment parce que cela demanda de délaisser la distance confortable de la théorisation pour réfléchir aux affects et percepts à travers lesquels nous sommes, quoi que l'on en dise, engagés dans la situation. C'est cela que l'expérience de terrain : faire de ces mêmes catégories subjectives le support conjoint d'une analyse et d'une critique de cette dernière, au péril parfois de notre propre entendement.

6.4 Quand la communication anthropologique du sensible devient l'objet de l'installation

Afin de poursuivre l'analyse des phénomènes communicationnels que fabriquent certaines installations, nous allons investir un dispositif artistique qui met en jeu la dimension communicationnelle des corps et des regards des visiteurs. L'enjeu est d'observer comment la communication anthropologique du sensible prend place dans le dispositif et comment les corps et les regards des visiteurs s'inscrivent dans une perspective esthétique, en devenant des supports artistiques vecteurs d'une forme de communication esthétique.

L'œuvre que nous allons étudier n'est pas répertoriée comme une installation mais comme une performance. Comme Yard, son dispositif est fondé sur la participation du public dans un contexte muséal. Dans l'analyse qui va suivre, nous nous efforcerons de justifier le recours à cette performance pour traiter de l'installation. Pour ce faire, nous mettrons en exergue les dynamiques spatiales sur lesquelles se règle la communication dans ce contexte. Plus largement, c'est le processus de mise en abyme ou de métaphorisation de la communication comme expérience artistique et scénographique qui semble paradigmatique dès que l'on approche cette œuvre. Nous croyons pouvoir éclairer via son dispositif, unique en son genre, les mécanismes communicationnels qui fondent la forme de l'installation de manière générale. De même, nous souhaitons entamer la mise en perspective de l'installation au regard des modalités communicationnelles contemporaines.

Durant trois mois, de mars à mai 2010, eu lieu au musée d'art modern de New York (MOMA) une exposition rétrospective dédiée au travail de l'artiste performeuse de renommée mondiale, *Marina Abramović : The Artist is Present*. Au sixième et dernier étage du musée, sous la forme de corpus documentaires empruntant à diverses formes – photographies, films, documents écrits, sculptures –, l'exposition mettait au jour le travail d'une carrière longue et brillante entièrement articulée autour de la performance. La spécificité de cette rétrospective consistait en la réactualisation de cinq performances passées[186] montées sur le régime temporelle de l'exposition, c'est-à-dire présentées et exécutées quotidiennement tout au long de la journée durant toute la durée de l'exposition, de sorte que ces performances furent produites durant plus de 700 heures. Pour ce faire, un groupe de quarante « re-performeurs » dut se relayer sans discontinu durant les horaires d'ouverture de l'exposition. Ainsi, à coté des documents enregistrés et des fragments de décors faisant office de témoignages scénographiques, figurent, sous le régime commun de l'exposition, des corps vivants dont la performance dans l'exposition fait œuvre à la hauteur d'une reproduction muséalement paramétrée. De ce fait, il est important de pointer, comme a pu l'écrire Anne Bénichou : la « *dialectique entre le document et le direct* » (Bénichou, 2011, p.151) qu'établie scénographiquement l'exposition[187] et que nous retrouverons d'une autre manière dans l'installation inédite qui nous intéresse plus particulièrement. Cette performance du même nom que l'exposition, se situait au second étage du musée, dans l'atrium qui marque l'entrée dans les étages du musée dédiés aux expositions. Elle eu lieu durant toute la durée de l'exposition. Inédite et praticable, l'œuvre fut, à l'image des re-performances muséales citées, exécutée chaque jour d'ouverture par l'artiste, soit six jours par semaine, sept heures trente par jour, pour un total d'heures cumulées dépassant également 700 heures de performance. Cette performance a constitué l'attraction

[186] Parmi lesquelles : *Imponderabilia* (1977); *Relation in Time* (1977); *Point of Contact* (1980); *Luminosity* (1997); *Nude with Skeleton* (2008). Ces performances ont en commun d'êtres toutes fondées sur l'endurance.

[187] Comme l'auteure l'écrit quant à la cohabitation des documents et des corps inscrits dans le régime allographique de la reproduction de l'œuvre : « *les performances qui ont été recrées procèdent toutes de tableaux vivants. Elles sont exposées à proximité des documents photographiques et vidéographiques des performances « originales », brouillant la frontière entre le direct et l'enregistré, entre la primauté de l'événement et la secondarité du document* » (Bénichou, 2011, p.151).

principale de l'exposition. Elle drainera quelques 750 000 visiteurs, engendrant rapidement des files d'attente quotidiennes longues de plusieurs heures.

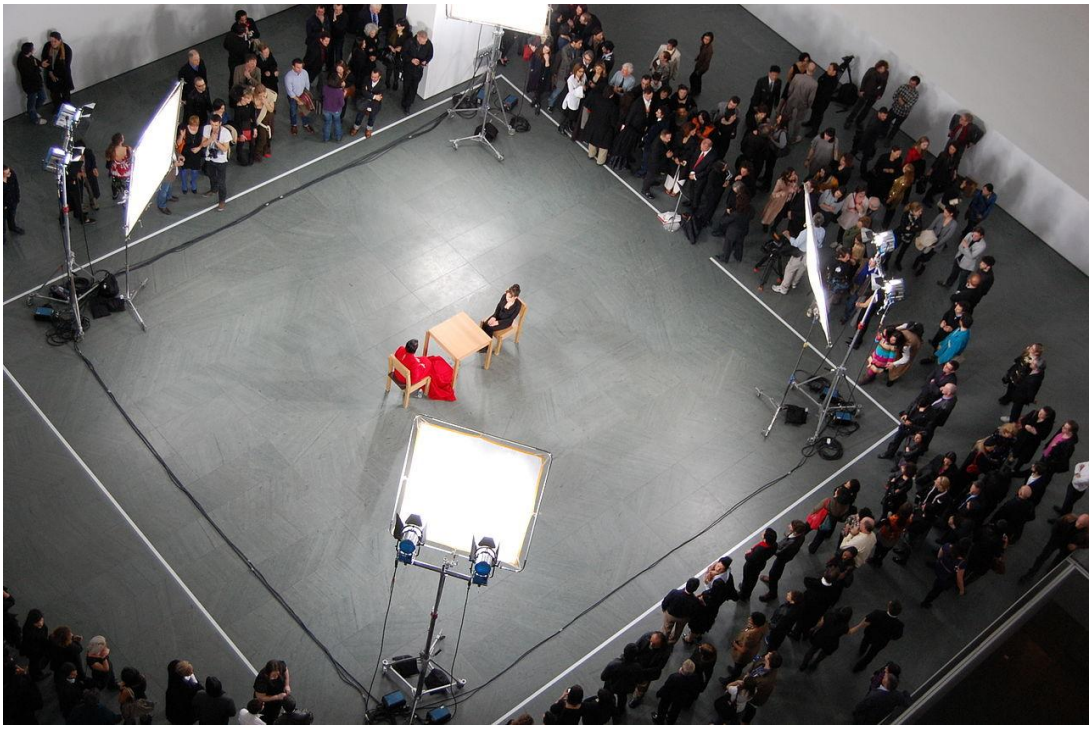
Description du dispositif

La performance se compose initialement d'une table [188] séparant deux chaises, l'une en face de l'autre. Marina Abramović vêtue d'une robe en velours de couleur unie est assise sur l'une d'elle. La tête baissée et les yeux fermés elle respire, attendant celui ou celle qui viendra s'assoir en face. Un visiteur à la fois est autorisé à s'assoir le temps qu'il le souhaite. Cela étant fait, elle relève la tête et soutient le regard du visiteur qui s'est assis jusqu'à ce que celui-ci décide de s'en aller[189]. Les autres peuvent observer. De manière générale, la performance trouve ses traits les plus caractéristiques à travers l'immobilité et le silence dont fait preuve de la performeuse. Du reste, les participants se plient à cette ascèse en respectant le silence et l'immobilité qui leur sont imposés dans le dispositif de la représentation muséale.

La scène repose sur un découpage de l'espace en un carré d'une dizaine de mètres de longueur de coté. L'artiste et le mobilier sont au centre de l'espace. Aux angles du carré, quatre projecteurs, aux lumières atténuées par un écran de tissu, créent une scénographie lumineuse proche de celle d'un plateau de tournage. Au sol, les bordures du carré sont tracées en blanc ; les câbles des projecteurs trainent parallèlement aux bordures et les relient entre elles. Face à Marina Abramović, dans le prolongement de son regard, la bordure du carré comporte un intervalle, une coupure, de même qu'aucun câble ne traine au sol à cet endroit ; c'est ici que le visiteur fait son entrée. Derrière elle, à la surface de la cimaise voisine, on distingue un calendrier que l'artiste remplie quotidiennement à l'issue de sa journée d'exposition.

[188] La table sera évacuée de la performance à l'issue du premier mois d'exposition.

[189] L'œuvre est une réinterprétation de la performance *Nightsea Crossing* que l'artiste mena avec son binôme Ulay dans les années 1980. Sur le même modèle, les deux performeurs, face à face aux extrémités d'une table rectangulaire, se regardaient sans bouger sur des périodes pouvant allant jusqu'à 16 jours. L'œuvre fut présentée une vingtaine de fois de par le monde.



Vue d'installation 22. Marina Abramović, *The artist is present*, (14/03 – 31/05/2010), MOMA, New York. © Marina Abramović Institute. Photo : Andrew Russeth, Wikimedia Commons, https://bit.ly/2ZKfEUl

D'autres éléments extérieurs à cette scène symétrique interviennent dans le dispositif de la performance muséale. D'une part, il y a ces deux caméras fixées en hauteur à environ trois mètres du sol. L'une se situe dans le dos de l'artiste sur un support fixé sur la cimaise, l'autre à sa gauche de la même manière. N'oublions pas non plus l'imposant trépied avec l'appareil photo équipé d'un téléobjectif situé derrière la bordure blanche dans le dos de l'artiste. Ces deux dispositifs – caméra, appareil photographique –, furent utilisés par le musée comme des moyens de diffuser en direct et en continu la performance sur son site Internet, aux heures d'ouverture du musée. Quand les caméras fournissaient une image globale de la « rencontre » entre l'artiste et le participant, le photographe en charge des clichés Marco Anelli choisi principalement de diriger son objectif sur les visages des participants pour en produire systématiquement les portraits au cours de leur expérimentation, selon le point de vue qu'aurait eu l'artiste à cet instant. Au fil de la journée, les portraits des participants, tous rigoureusement cadrés de la même manière, apparaissent sur Internet, calqués sur la temporalité et la durée de l'expérimentation. In fine, ce sont plus de 700 heures de vidéos diffusées en direct et une série de plus de 1500 portraits calibrés, également diffusés suivant le même régime d'instantanéité. D'autre part, mais cela est plus anecdotique, n'oublions pas que la performance fut également documentée en un format cinématographique via

le documentaire réalisé par Matthew Ackers (2012) avant, pendant et après son exécution ; documentaire éponyme qui lui aussi contribue à créer l'illusion d'une œuvre totale – totalement incarnée par l'artiste –, utilisant différents médias, spatialités et temporalités pour pérenniser la performance ; dispositif médiatique qui, en fin de compte, lui assure une subsistance de l'ordre d'une prolongation de la performance stricto sensu. Il semble ainsi assez juste de soulever que Marina Abramović « *se sert des médias pour construire un « présent éternel* » » (Fourgeaud, 2013, p.59).

Ainsi, à l'évocation de ce dispositif de captation impressionnant, on ne peut oublier de souligner l'important dispositif de sécurité qui encadrait non seulement la performance mais également l'ensemble des cinq autres re-performances qui se jouaient plus haut. Cette surveillance dédiée au maintien de l'intégrité des performeurs, Marina Abramović comprise, était corrélative de la stricte interdiction faite aux visiteurs de réaliser des images de la performance et de l'exposition. Elle visait la maitrise totale des processus de documentation[190]. Ainsi, l'action conjuguée de l'artiste et de l'institution témoigne d'un désir conjoint de simultanément documenter et médiatiser l'œuvre[191]. Mais encore, cette pratique commune est intéressante parce qu'il aboutit à un dispositif vecteur d'une expérience spectatorielle « prise à partie », au sens où le spectateur tout juste rentré dans le milieu propre à l'espace d'exposition, se trouve à la fois contraint par l'exposition et ses limites strictes en termes de production d'images et à la fois dans une situation où il a l'opportunité, faite à celui qui se trouve ici et maintenant, de s'engager dans une expérience – nécessitant par ailleurs de renoncer à son droit à l'image. Disons que, pour lui, l'expérience parait d'autant singulière qu'elle bénéficie d'un encadrement et d'un protocole stricts. De son coté, le téléspectateur ne peut vivre ces opportunités où ces objections, mais il bénéficie d'une expérience en « temps réel » et des images qui s'y associent. En fait, le rapport communicationnel sensible et intime que semble évoquer l'expérience statique proposée par l'artiste, devient, sous l'éclairage

---

[190] « *Panneaux et gardiens réitéraient partout l'interdiction des appareils photos et des caméras alors qu'au MOMA la photographie des œuvres est généralement autorisée. Il y a incontestablement dans Marina Abramovic : The Artist Is Present un contrôle de la production de l'image* » (Bénichou, 2011, p.159).

[191] Désir de l'ordre d'un « *fantasme d'enregistrer une œuvre démesurée dans sa quasi-totalité* » (Bénichou, 2011, p.162).

de ce dispositif, un spectacle adressé au plus grand nombre[192]. La communication anthropologique du sensible est ainsi réifiée dans les seules images officielles[193] lorsque celles-ci nous offrent les moyens de communier affectivement et à distance avec ces participants. Ici se met au jour la référence précédente qui portait sur la dialectique entre le document et le direct spécifique à l'exposition, de telle manière qu'elle apparait totalement comprise dans le projet artistique de l'installation, notamment si l'on envisage le dispositif mobilisé mais aussi et surtout sa portée inouïe.

La scène spatiale de la performance : installation

On pourrait d'ores et déjà rétorquer qu'avec cette œuvre on s'éloigne de la forme de l'installation, car elle ne renvoie pas explicitement à un territoire ou à une forme d'expérience spatiale. Pour autant, cette performance s'est jouée en grande partie à partir d'un découpage et d'un aménagement de l'espace absolument essentiels au projet artistique.

L'espace fut en effet envisagé comme le matériau nécessaire à l'instauration d'une configuration unique via laquelle la représentation de la performance dans le contexte muséal se trouve mise en abyme, et mute, pour donner lieu à une forme d'expérimentation collective du partage du sensible. En un certain sens, il s'agit d'observer comment cette performance catalyse les regards, provoque leur réverbération dans la salle d'exposition, les fait jouer les uns par rapport au autres. Un tel processus a lieu parce que le dispositif implique le regard du spectateur à la hauteur de l'engagement dont témoignent les corps immobiles au centre du carré. Du point de vue de la communauté de spectateur dont s'est extrait le participant, l'engagement observé correspond à une activation parmi d'autres – temporalisée dans le temps de la visite physique de l'exposition – du dispositif participatif. C'est à dire que la relation éphémère que maintient le participant face à la performeuse résonne dans l'espace de la déambulation, elle se réverbère et se signale dans les

[192] Ce qui l'on peut identifier comme un processus de « *médiatisation d'un événement performatif* » (Bénichou, 2011, p.158-159).

[193] Même si une infinité d'images « interdites » furent produites par les visiteurs, telles qu'on les retrouve ici utilisées pour ce travail.

regards de l'audience qui enserre la scène comme l'actualisation du dispositif. Tout autour de cette relation communicationnelle spécifique à chaque participant et proprement mise en scène, les regards s'articulent et s'apprécient en termes de position face à la représentation donnée.

Ces processus communicationnels, relations, interactions, et réverbérations des regards, sont déterminants pour envisager comment la communication anthropologique du sensible devient véritablement l'objet de l'œuvre. Il est donc question de communication, plus exactement de sa représentation ou de sa mise en scène, de sa mise en spectacle et subsidiairement de sa scénographie, tandis qu'elle n'emprunte ici aucun canal oral, écrit, ou autre forme de représentation symbolique, mais se pare de l'équivocité et de l'opacité que lui confère le silence d'un regard nu.

Par ailleurs, il semble aussi que l'aménagement minimal de l'espace dont il question agit en profondeur sur les potentialités que chaque partie de la représentation se fixe. Car un tel dénuement scénographique configure une scène totalement découverte, un espace où se réverbèrent librement les regards, où ils entrent en résonnance, et où se joue l'émancipation du spectateur. De cette façon, le dépouillement de la scène conduit à l'évacuation de toute forme d'opacité ; la scène est éclairée, traversée par des dispositifs de captation qui en extraient des images sur lesquelles s'expose et circule une dramaturgie anthropologique produite par les corps immobiles des acteurs. Ici, tout semble en apparence donné, et rien, hormis les regards, ne comporte d'opacité. L'espace est vide, le regard ne glisse pas d'un élément à l'autre, ce qui subsidiairement conduit à focaliser son attention sur la performance du tête-à-tête.

En résumé, la représentation de la performance dans le musée passe par l'instauration d'une scénographie qui découpe, dans l'espace de la déambulation, une zone d'expérimentation soumise à régulation. Cette zone est donc une scène esthétique : une production institutionnelle qui s'intègre dans la création plus vaste de l'exposition. Il est alors question pour le participant d'une expérience spatiale, plus exactement d'une expérience scénique : les corps des participants s'exposent au public qui accède aux expositions et chemine par cet atrium, il se trouve pris dans le devenir-œuvre dans lequel les place le dispositif. En effet, la disposition du mobilier intègre le participant comme une altérité attenante au corps de la performeuse. C'est-à-dire que la scénographie de l'espace insinue un partage équitable des situations. Comme nous l'avons dit, artiste et participant sont réunis dans une

configuration spatiale qui est symétrique, les corps se font face dans une frontalité dépouillée d'alternative, l'un et l'autre se situent par leurs présences communes à partir d'un unique canal : le regard. En outre, il faut souligner la volonté affichée par l'artiste d'adresser à tous le même regard, d'y apporter la même intensité, la même puissance. À chaque arrivée, la performeuse relève la tête, ouvre les yeux qu'elle maintient fermés entre chaque participant, et s'adresse finalement à lui par le regard. Son expressivité corporelle reste inchangée d'un participant à l'autre, son regard se fait l'écho de cette constance, et ce, qui que soit la personne assise en face[194]. Là réside la performance en tant que telle : parvenir à maintenir l'exercice une infinité de fois. Alors, en évitant de sous-entendre que le participant est lui aussi un performeur ou un artiste, on doit admettre que le découpage et la dramaturgie de l'espace tendent à faire de lui un acteur qui réactive régulièrement, au rythme des expérimentations, la représentation que captent les regards des visiteurs et les lentilles des appareils techniques.

Finalement, nous voulons insister sur ce que semble contenir de plus précieux l'œuvre à savoir : la présence effective de l'artiste. Car avec la présence de l'artiste comme moyen de définir l'installation et secondairement argument promotionnel, nous n'avons plus du tout à faire à l'installation entendue comme une forme de fiction spatiale suggérant l'absence de son auteur, voire de son habitant. Comme nous l'avons dit, exposer le corps vivant est toujours délicat lorsque l'on évalue ce qui fait œuvre dans l'exposition. Toutefois, le fait que l'artiste soit présente ne remet nullement en cause la souveraineté de la démarche artistique et ne transforme pas non plus l'œuvre d'art en spectacle de foire. Au contraire, à travers la manière dont cette performance est présentée, nous croyons avoir à faire à l'explicitation, par la démonstration qu'offre sa présence, de la souveraineté qu'incarne l'artiste en tant que dépositaire de l'autorité à laquelle les participants se plient lorsqu'ils y pénètrent. Endossant une responsabilité publique, l'artiste est ce « *législateur qui offre à la communauté des visiteurs l'espace pour se constituer* » (Groys, 2015, p.67). L'institution œuvre quant à elle – collabore – à maintenir cette relation d'autorité, cet ordre, à en assurer la légitimité. Le dispositif n'acceptant qu'une personne à la fois,

[194] Exceptions faites de très rares participants qui profitent de l'occasion pour « performer la performance », et connaissances intimes qui font « réagir » la performeuse – la présence d'Ulay le soir du vernissage en donne illustration.

l'*espace holistique* de l'installation fait de l'exposition un théâtre. La scénographie se comporte comme un dispositif de vision via lequel s'instaure une communion affective entre la scène et son public, tandis que leurs regards respectifs sont complémentaires mais ne peuvent s'hybrider. Dans cette perspective, on peut estimer que le cadre, c'est-à-dire le carré dessiné au sol, matérialise, au-delà du symbole, un domaine et une scène artistique, et que chaque participant devient par l'intermédiaire de ce subtil dispositif de représentation, un visiteur, « *un expatrié* » (Ibid, p.66) devant se plier à certaines règles uniques à cet espace tout en devant supporter la communauté de regards qui le cerne et d'où il s'est extrait. Ce dernier point, relatif au processus durant lequel le visiteur s'engage dans l'expérience en empruntant le chemin qu'a défini l'artiste est, comme nous allons le voir, d'une importance capitale pour envisager l'installation sous la forme d'une expérimentation conduisant à un processus d'individuation existentielle.

Le regard et la forme communicationnelle

S'il est donc question d'une représentation menée au moyen d'un dispositif spatial transformant la représentation en installation et inversement, demandons-nous qu'est-ce que devient le regard de celui qui assiste au spectacle ?

Contraint à regarder depuis la périphérie du carré blanc s'il espère capter quelque chose de la performance, le visiteur de l'exposition est libre de se déplacer tout autour de la scène. Son regard n'est pas freiné dans son déroulé, aucune dramaturgie de l'espace ne vient fractionner l'expérience du visible. Le visiteur bénéficie en outre de la dimension sensible des phénomènes propres à l'expérience de l'espace. C'est là son privilège. Le téléspectateur, que nous sommes, bénéficie quant à lui d'une expérience par l'image numérique à priori hautement significative en raison de l'infinité de détails qui apparaissent à l'écran : granularités de la peau des visages, postures des corps, émotions, convergence des regards… Ces images constituent une sphère d'expérimentation et dénotent plus largement un mode, radicalement contemporain, d'expérimentation du monde par l'image. Ainsi, il serait judicieux de mettre momentanément de coté l'entreprise documentaire du projet esthétique et d'avancer autour de la nature de ces images numériques. Car la surexposition et l'hypervisualisation qui caractérisent ici le dispositif artistique sont des indices, voire des métaphores de l'expérience visuelle dans les sociétés

contemporaines. Cela signifie que tous les portraits avec leurs regards, toutes les vidéos de la performance parvenues à notre vue par divers médias, peuvent être entrevus non comme des témoignages de la profondeur à laquelle la représentation donnée fait appel, mais bien plutôt de la surface et de la transparence qui caractérisent les régimes d'apparition des images dans l'espace médiatique.

En outre, malgré un traitement scénographique de l'espace qui chasse les ambigüités et malgré ce que donne instantanément à lire les images officielles qui en résultent, l'ensemble des processus ayant trait à l'expérience relationnelle offerte par l'artiste reste inaccessible à la communauté des visiteurs ayant seulement observés, comme aux téléspectateurs. C'est-à-dire que la « transparence » issue des dispositifs scénographiques et médiatiques, qui enrobe artificiellement le noyau dense que constitue l'interaction intersubjective sensible à laquelle se livre le participant et que performe sans relâche l'artiste, semble être imaginée pour faire de l'implication que porte le regard un spectacle communicatif. En ce sens, l'œuvre est une expérimentation des seuils du visible et de l'invisible, une plongée dans l'opacité du hors champs de l'image et dans l'abyme du regard, tandis que les dispositifs scénographique et médiatique créés pour l'occasion accentuent le processus de dévoilement du sensible entreprit dans le contexte de l'exposition, ou de manière bien plus vaste, à travers les réseaux de communication sur lesquels circulent les images numériques de la performance.

À ce stade, l'enjeu de l'analyse est alors d'identifier comment le regard devient une forme communicationnelle. Pour cela, il s'agit de souligner la puissance d'évocation du regard que met en scène la performance.

Comme nous l'avons suggéré à maintes reprises, la relation duelle qui lie temporairement l'artiste et le visiteur établit une scène communicationnelle intime dont le contenu est inaccessible au commun, une scène qu'on ne peut goûter mais seulement interpréter. Car le regard est le lieu de l'intime tout à la fois partage et retraite du sujet. Par contre, cette communication est signifiante, c'est-à-dire qu'elle se représente dans les regards extérieurs qui la prennent en objet, qu'elle affecte non seulement le sujet de l'expérience mais aussi la scène où s'exerce sa présence, en termes de réverbération communicationnelle sensible. Ainsi, l'expérience propre à chaque sujet ayant participé a situé des spatialités inappréciables, des temporalités confidentielles faisant écho à la dimension intime de l'expérience. Pour autant, on peut estimer que le spectateur, situé à l'extérieur de la zone où l'artiste produit sa

performance, voire carrément dans une autre sphère spatio-temporelle – c'est le cas du téléspectateur –, vit lui aussi, d'une certaine manière, cette expérience relationnelle secrète. C'est-à-dire qu'il s'y trouve impliqué par le transit des émotions que met en branle le face à face communicationnel des corps : ce transit est perçu, implicitement ressenti et partagé par l'audience à partir d'une forme de connaissance anthropologique commune des émotions dont le corps sensible est le médium universel.



Vue d'installation 23. Marina Abramović, *The artist is present*, (14/03 – 31/05/2010), MOMA, New York. © Marina Abramović Institute. Photo : Andrew Russeth, Wikimedia Commons, https://bit.ly/2GS0Rzn

Ici, dans une sorte de compensation du corps immobile – un corps devenu absent –, c'est le visage qui prend le relais et devient corps à lui tout seul. Dans cette perspective, le concept de « *visagéité* » de Deleuze et Guattari permet d'approfondir la significativité du visage. En effet, pour ces auteurs, le visage peut servir de métaphore pour illustrer et comprendre la redondance formelle du signe :

> « *Le visage est l'icône propre du régime signifiant, la reterritorialisation intérieure au système. Le signifiant se reterritorialise sur le visage. C'est le visage qui donne la substance du signifiant, c'est lui qui donne à interpréter,*

> *et qui change, qui change de traits, quand l'interprétation redonne du signifiant à sa substance* » (Deleuze et Guattari, 1980, p.144)[195].

Autrement dit, le visage de l'alter égo est le cadre qui me permet d'exister – de survivre –, il est ce point ultime réunissant ensemble une surface et une profondeur – trou noir – en une alliance par laquelle je peux continuer d'articuler, pour reprendre la conception de la philosophie de Deleuze et Guattari, des *énoncés*.

Le visage humain est donc l' « *enjeu de la communication intersubjective* » (Khoury, 2005, p.460). Il est une surface sensible mouvante qui dépeint la relation ontologique dans laquelle se place le sujet – relation qu'ici peut potentiellement incarner le dispositif à lui tout seul. Or, le regard agit profondément à même cette surface et s'en distingue en tant qu'il la troue[196] augurant un jeu ambivalent entre l'extérieur et l'intérieur, le dedans et le dehors. Autrement dit, le regard est une interface au sein de laquelle s'empoignent l'intériorité du sujet et son extériorité, en son incorporation et en son expulsion – du point de vue psychanalytique. Au surplus, c'est un espace à lui tout seul, dans lequel s'exerce le commerce du sensible. Nous estimons qu'il véhicule les processus scénographiques autant qu'il fait scénographie ; il est de l'ordre d'une « *action impliquant l'attente d'une image et le découpage du champ visuel* » (Hirt, 2002, cité dans Khoury, 2005). Suivant, le regard nous immerge autant qu'il s'immerge, c'est un abyme dans lequel s'exerce la compénétration des subjectivités. Aussi, ce que l'on nomme profondeur du regard dénote l'abîme duquel il émerge et dans lequel on plonge parfois vertigineusement. Cette profondeur fait référence au caractère impondérable des motifs sensibles qui s'y logent lorsque l'on se trouve saisit par un regard parmi tant d'autres, lorsque l'on cherche à s'y agripper, à s'y fondre pour y exister, à s'y représenter. Avec cette installation, on pourrait aller jusqu'à estimer que l'abîme du regard est cet impensable dans lequel s'abîme le corps placé sur scène jusqu'au mutisme[197]. C'est-

---

[195] Plus loin, les auteurs écrivent : « *le visage construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir, il constitue le mur du signifiant, le cadre ou l'écran. Le visage creuse le trou dont la subjectivation a besoin pur percer, il constitue le troue noir de la subjectivité comme conscience ou passion, la camera, le troisième œil* » (Deleuze et Guattari, 1980, p.206). En ce sens, le visage est une composition, une combinaison mêlant surface et profondeur, dépendante d'une machine abstraite – en termes de significativité – d'où elle provient.

[196] Comme le remarque Alain Mons : « *pas de surfaces qui ne soient pas trouées quelque part, même sous la forme de fissures. Les surfaces sont profondes, comme l'avait compris Hannah Arendt ou Paul Valéry, chacun à leur façon* » (Mons, 2016b, p.199).

[197] Quant au pouvoir du regard à submerger la parole, à souffler dessus, à la couvrir ou l'éteindre, Georges Didi-Huberman écrit : « *en tout cas, j'ai l'impression, quand je regarde, que je n'ai*

à-dire que face à l'immobilité et au silence des corps investis dans le dispositif de l'installation, la synergie des regards est telle qu'elle en efface la présence. Cela nous semble dû au fait que le dispositif artistique minimise tant que faire se peut la corporalité de la relation, mais aussi et surtout parce que le regard déjà, de manière primordiale, contient l'énergie et l'implication nécessaire pour pallier aux corps absent(é)s de la scène.

Soutenir le regard est une posture qui ne va pas de soi, particulièrement à une époque où il est plus commun de regarder le monde et ses congénères à travers un écran. C'est pourquoi l'expérience proposée peut être d'autant plus intense pour le visiteur de notre temps [198]. Cette dernière consiste plus exactement en une remédiation du regard par l'intermédiaire d'un dispositif qui le dépossède des artifices au travers desquels il se déploie dans la société contemporaine, et à partir d'une scénographie qui radicalise sa présence. Ainsi, dans cette expérimentation frontale, le regard du participant est placé, inséré dans un agencement scénographique conçu pour l'aspirer et l'absorber. Cette dynamique provient donc de l'espace, de ses affinités avec la scène et la représentation qui s'y jouent, mais également de l'abîme que contient le regard, lequel est si apte à nous immerger en nous-mêmes, à retourner notre regard en direction de l'originaire d'où il provient. Alors, considérant en effet que le regard contemporain peine à ne pas seulement survoler ou inversement traverser ce qu'il touche, on pourrait estimer que plonger dans l'abîme, qu'ouvre inexorablement et indistinctement [199] la performeuse à l'altérité qui s'en saisit, est une manière de retrouver le regard. Non pas qu'il ait été strictement perdu et que nous ne parvenons plus à éprouver la profondeur du monde en le regardant, mais plutôt que l'acte de plonger son regard dans un autre est la

---

ni le temps ni l'espace – ni même la disponibilité sensorielle ou motrice, corporelle – de dire quoi que ce soit. Regarder c'est s'ouvrir, cela prend chaque seconde, chaque parcelle d'énergie, chaque mouvement – motion ou émotion du corps de l'âme. Cela transforme tout. Cela fend notre temps quand le langage le lie. Cela fend le langage même. » (Didi-Huberman, 2014, p.48).

[198] On pourra consulter, en guise de démonstration de la profondeur émotionnelle de certaines situations, et pour illustrer la puissance des affects charriés dans les regards, le blog : https://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/ (dernière consultation le 05/03/2019) qui collectionne les nombreux portraits des participants ayant pleuré face à l'artiste. Cette documentation sélective montre combien le commerce des émotions est encore fonctionnel dans le régime contemporain de circulation des images écraniques. Autrement dit, les larmes ont un potentiel signifiant redoutable qui, face au calibrage des images officielles produites pour l'occasion, distingue certains portraits en termes de réceptivité.

[199] Ce second point est fondamental pour se représenter la dimension performative de l'œuvre d'art. L'indistinction qui caractérise l'objet du regard de la performeuse joue comme milieu ouvert, champ libre, favorable à ce que chacun s'y retrouve.

forme la plus évidente pour produire la restauration du regard et éprouver le vertige qui s'y associe. Les yeux dans les yeux, en silence et immobile, scruté et écouté, chaque participant rejoue une communication guidée par ses émotions et réglée sur la dimension sensible de la scène.

Il faudrait également souligner que cette expérience est, sauf impossibilité physique, à la portée de tous – absolument universelle – et qu'en cela, elle questionne évidemment le processus d'émancipation du spectateur. Sur ce point, nous voulons mettre en exergue la dimension cathartique du spectacle. C'est-à-dire que l'ensemble des regards impliqués par la performance le sont lors d'un processus engageant les affects bien au-delà de l'activisme intellectuel que demande d'ordinaire le dispositif scénique. Avec cette performance, on a la démonstration sans cesse recommencée, sans cesse pratiquée, que nous sommes tous des êtres doués de sensibilité et que cette faculté universelle ne demande dans ce contexte aucune justification. Autrement dit, ce dispositif éveille chez tout un chacun le sentiment émancipateur que le regard est un vecteur commun de communication qui ne monopolise pas la parole, c'est à dire que chacun touche à ce rapport par les affects que charrie le regard sans qu'aucun de ces contacts n'empêche l'autre. Enfin, si la réunion duelle des regards est un spectacle affectant le spectateur en termes de rapport cathartique, nous croyons voir en la performance une forme esthétique de l'ordre d'une pratique éminemment thérapeutique ayant pour corollaire des formes d'attachement affectives voire addictives[200]. D'ailleurs, si l'on envisage la répétitivité qui caractérise la performance sur le long cours, c'est-à-dire la reproduction quotidienne du même spectacle, du même paramétrage scénographique et sensible [201] , on comprend comment la performance parvient à endosser une dimension curative et l'installation à devenir un agencement archétypal via lequel l'intelligibilité des séances données a lieu.

---

[200] Ce qui se vérifie dans le fait que certains visiteurs habitués réitérèrent l'expérience à de nombreuses reprises, parfois plusieurs dizaines de fois au cours de l'exposition.

[201] Il faut envisager sur le long cours de la performance comment l'expressivité typique du visage de l'artiste devient familière à force d'observation ; comment le mutisme assourdissant auquel elle se confine confère une parole au regard ; comment ce corps contenu dans le vêtement monochrome disparait au bénéfice de la face. On pourra, à partir de ces motifs subjectifs, comprendre le paradoxe selon lequel « *le corps ne m'appartient pas, car il est une surface d'impression où vient se projeter le dehors, l'autre, il est une modulation déclenchant les permutations du dedans et du dehors* » (Mons, 2013, p.222).

Finalement, essayons d'envisager comment le regard du visiteur est saisit par la performance, fléchit dans l'expérience collective de la représentation, modulé par ses fluences et influences, pour être ramené – et non amené – à l'échange de regard que fixe sur scène la performance.

Nous l'avons évoqué avec le nombre important de visiteurs dont a bénéficiée l'exposition : la performance connut un succès retentissant. Aussi, l'afflux de visiteur a progressivement généré des files d'attente extraordinaires dans l'atrium. Ces dernières étaient organisées autour de la scène de telle manière que l'attente se nourrissait de l'observation alternative des participants au chevet de l'artiste. Les heures d'attente nécessaires pour expérimenter le dispositif devinrent ainsi une variable de l'expérience, faisant partie intégrante du dispositif – même si cela ne fut pas initialement envisagé par l'artiste. C'est pourquoi, l'engagement individuel dont il est question est d'autant plus pertinent à envisager : l'accès à l'unique chaise est soumis à l'aléatoire sur lequel repose la durée de chaque expérimentation. Autrement dit, le « patient »[202] peut potentiellement voir l'expérience lui passer sous le nez. Il s'agit dès lors d'envisager l'attente comme un processus de mise en conditionnement émotionnel[203], prélude à une expérience pour l'instant inaccessible au regard extérieur. En outre, l'attente est partagée, c'est-à-dire qu'elle réunit en instaurant une temporalisation et une promiscuité avec la scène qui jouent comme valeur d'identification collective. Le corps spectatoriel est ainsi augmenté d'une communauté d'expérimentateurs en devenir qui se côtoient dans l'attente qu'ils partagent, et qui se distinguent de façon transitoire du reste des spectateurs[204].

---

[202] La notion de « patient » est importante pour percevoir quelles relations peuvent êtres émises entre l'attente et la cure qui s'y succède.

[203] Dans un article du 4 septembre 2010, le journal Libération, revenant sur le succès de la performance, écrira : *« l'attente fait partie de l'expérience, l'émotion vient aussi avec la patience* ».

[204] Boris Groys parle lui de « *collectifs radicalement contemporains* » (2015, p.69) pour décrire les visiteurs d'une installation. Il amorce cette description à partir de la propriété de l'espace de l'installation à offrir à ces communautés transitoires « *l'opportunité de s'exposer elles-mêmes à leur propre vue* » (Ibid, p.71). Suivant des mécanismes similaires mais exclusifs au domaine de l'expérience individuelle, l'installation d'Abramović permet d'interroger la condition individuelle contemporaine à partir d'un dispositif qui relègue l'expérience collective à celle de la représentation donnée. Il n'y a que dans l'expérience du « patient » que l'on retrouve quelque chose ressemblant à l'élaboration d'une communauté dans la situation d'éprouver – durée et patience – la conscience d'elle-même.

Ainsi, le dispositif découpe des positions, instaure avec plus ou moins de frontalité des manières de vivre l'expérience, de l'observer et d'en attendre quelque chose, manières que chacun jauge et apprécie relativement au rapport qu'il entretient avec le spectacle donné.

Pour analyser les courants qui entrainent et que suit le regard dans cette configuration complexe réunissant non seulement des spectateurs, l'artiste et le participant, mais aussi des visiteurs en attente qui ne sont plus seulement de simples spectateurs, nous voulons apporter à notre propos le concept tiré de la psychanalyse freudienne de *scoptophilie* ou *pulsion scopique.* Ce concept fut élaboré par Sigmund Freud dès le début du XXe siècle pour mettre à jour l'articulation privilégiée qu'il identifie entre le sexuel et le visuel. Chez Freud, la scoptophilie c'est la pulsion de regarder et le plaisir qui s'y associe ; elle est à raccorder à « *la valeur libidinale du regard* » (Khoury, 2005, p.468) comme élément décisif à l'élaboration de processus de subjectivation. Pour notre propos, nous ne nous référons pas à la portée érotique du regard mais nous nous intéressons malgré tout à la manière dont nous construisons à travers lui notre subjectivité. Surtout nous estimons, à la lumière de l'œuvre dont il est question, que le phénomène considéré est à mettre en perspective d'un processus communicationnel sensible. Ainsi, il nous semble pertinent d'envisager la scoptophilie à partir de la performance donnée, notamment parce que cette dernière prend le regard en objet et qu'elle devient simultanément l'objet des regards, mais aussi parce que le dispositif spatial qui l'expose contribue à faire circuler le regard mis en spectacle au-delà de la scène délimitée de l'installation dans l'exposition. L'installation de Marina Abramović prend à partie la dimension scoptophilique des processus de subjectivation et en propose la mise en abyme à travers la performance du corps.

Pour bien comprendre, il faut expliquer que nous voulons ramener le champ que couvre la scoptophilie à celui d'un dispositif spatial – installation – qui rend perceptible une « *tension entre la possibilité de se regarder et celle de se faire regarder, dans un long processus de subjectivation* » (Khoury, 2005, p.469). Pour éclairer ce processus, on peut tout d'abord s'appuyer sur le dispositif spatial de la cure analytique en psychanalyse. Car dans la configuration spatiale du cabinet, le rapport analysant-analysé se conçoit, au moins depuis Freud, comme un dispositif visant à neutraliser les effets du regard de l'un à l'autre. Cette configuration où le patient ne voit pas directement l'analyste et inversement, donne naissance à un

regard autoréférentiel. C'est-à-dire que le patient, privé de l'objet que constitue le regard de l'autre, se regarde en premier lieu lui-même. Ainsi, dans l'articulation entre ce regard profond, porté de soi vers soi, et le regard porté depuis l'extérieur par l'analyste, survient une forme de tension à partir de laquelle les processus de subjectivation apparaissent et deviennent appréhendables par le patient. Le regard devient ainsi l'objet et le moyen de la cure. Mais dans le cas de l'installation étudiée, il n'est pas du tout question du même dispositif d'invisibilité. Au contraire, comme nous l'avons dit, tout est en apparence donné ou montré. Les regards se joignent de manière excessivement proche, la scénographie en appelle directement à la découverte de régions proxémiques intimes, la médiatisation qu'assurent les appareils institutionnels œuvre à transmettre l'émotion via des images calibrées. En outre, cette situation est mise en scène et montrée comme telle. C'est pourquoi, au lieu de limiter ces rapports de subjectivation scopiques aux seules deux personnes sur scène, il faut s'attacher à s'imaginer leurs circulations dans l'espace public de la représentation muséale. Ceux-là circulent spécifiquement parce qu'ils sont l'objet de la représentation. Il y a donc l'effet d'une réverbération ou mieux, d'une résonnance qui s'effectue entre la scène et son public. De cette manière, nous estimons retrouver la tension sur laquelle reposent les processus scoptophiliques. Nous pensons ainsi au participant qui sait, du fait de sa participation au projet, qu'il est observé, mais également à l'audience qui observe et qui sent qu'elle contribue collectivement, par la multiplicité de regards qui s'en dégagent, à l'intensité affective et à la profondeur subjective de la scène vécue. Autrement dit, tous les regards sont intriqués les uns dans les autres. Ce sont ces appartenances multiples – agencements – qui font du regard un objet de subjectivation.

Donc, la scoptophilie c'est toujours de la subjectivation menée à partir du regard en prise, un regard inséré dans d'autres regards qui nous renvoient à une infinité de rapports, de devenirs, de distances, tandis que ces regards sont tous animés de pulsions qui fondent l'opacité du sujet. Il est donc question des agencements par lesquels le regard investit la scène sociale mais aussi du regard que le sujet pose sur lui-même, de la manière dont l'objet du regard l'affecte en tant qu'il en fait partie et se retrouve en lui. Ce pourquoi le corps est dans cette perspective l'objet médial par lequel les subjectivités commercent, c'est un carrefour sensible, une surface sociale. En outre, la scoptophilie implique une conception du regard haptique au sens où elle a trait aux processus simultanés par lesquels le regard touche et se fait toucher. En ce sens, les modulations subjectives qu'implique

l'indétermination qui fonde de tels rapports communicationnels sensibles, doivent être envisagées au travers d'un jeu de caché-montré qui rend perceptible le plaisir qui s'associe aux mouvements complémentaires – et scénographiques – du voir et faire-voir.

Pour tenter une clarification, nous dirons que la scoptophilie est un mode de subjectivation porté effectivement par des pulsions, mais aussi par des im-pulsions qui émanent des regards mis en commun. C'est-à-dire que les agencements sensibles qu'instaure l'espace de l'installation confondu dans le processus de la représentation, promeuvent des formes d'appartenance guidées par les regards et par les positions qui s'y associent au sein du dispositif muséal. De fait, il y a cette dimension collective qui est à prendre en compte pour percevoir comment l'autre, son corps, son regard, se transforment en devenant l'objet de ma subjectivité et inversement, comment ce qui définit l'action de ma subjectivité devient un objet de subjectivation pour autrui. Par exemple, dans cette installation, les patients forment un collectif qui se distingue du corps spectatoriel. Cela est vrai parce qu'ils font la queue, qu'ils occupent cette position, mais aussi parce que leurs regards et le degré d'implication qui y transparait jouent, dans la salle d'exposition, une partition qui devient objet de subjectivation pour le visiteur. En conséquence, l'installation donne lieu à des scénographies communicationnelles qui s'emparent de tout l'espace environnant et qui happent les visiteurs à peine entrés. Ces scénographies communicationnelles sont modelées par les dynamiques intercorporelles des regards que portent les visiteurs alors qu'ils participent au partage du sensible que configure la scène spatiale. Ainsi, dans le cadre spatial étudié, l'artiste, le participant, les spectateurs, les patients créent effectivement une circulation des regards mais une circulation à l'adresse du regard. C'est-à-dire que le regard, qui concerne autant la définition du sujet que son observation, est à la fois l'objet de la représentation et la relation qui fait commun avec le visiteur. Le regard est en ce sens mis en abyme : le spectacle est celui du regard regardé. Or cette relation sensible intersubjective questionne notre regard de spectateur en ce sens qu'elle le rappelle à son travail quotidien, c'est-à-dire à l'hétérogénèse d'un sujet lui-même partie prenante d'un monde qu'il participe à assembler par l'exercice de son regard. C'est pourquoi on peut estimer que cette installation-performance, parce qu'elle agrège et condense les mécanismes de la scoptophilie autour de la représentation donnée, permet d'en opérer l'analyse de manière rétroactive au moyen d'un dispositif artistique qui fait du

besoin que nous avons tous de voir l'autre en soi-même et inversement, une forme esthétique.

Bien sur, beaucoup d'autres installations artistiques contemporaines mettent en évidence de manière aussi voire beaucoup plus tranchée, les mécanismes de la scoptophilie qui ont été évoqués. Sans qu'il s'agisse précisément d'installation, on pourrait ainsi citer l'exemple que constituent les « *One Minute Sculptures* » de l'artiste plasticien autrichien Erwin Wurm. Ces dernières, dans un contexte d'exposition muséale, donnent à observer le corps participant du visiteur en situation de devenir une pièce d'art sous la dépendance du regard des autres spectateurs, et vis-à-vis desquels on peut estimer qu'il devient un objet de subjectivation scoptophilique[205].

Pour l'heure, sans mobiliser d'autres travaux artistiques, nous préférons insister sur le fait général que le dispositif spatial qui s'associe à l'installation artistique contemporaine conduit inévitablement le visiteur à s'adapter à un espace scénographié dans lequel le regard est un enjeu esthétique. Ce qui est vrai pour les installations participatives comme pour celles qui ne le sont pas. Aussi, le principe de régulation du nombre de visiteurs qu'intègre nombre d'installations dans un contexte d'exposition non exclusivement muséal, démontre bien que le regard est l'enjeu premier de l'expérience esthétique. La scoptophilie, qui vient du désir inhérent au fait d'apprécier sa situation au regard d'autres existences, trouve dans ces dispositifs de régulation – qui peuvent prendre de nombreuses formes – une configuration, un encadrement favorable à l'émersion de communautés transitoires fondées sur l'exercice des regards portés à l'unisson, que ces regards se trouvent mis en commun dans l'espace holistique de l'installation ou seulement cantonnés à sa

[205] On peut résumer la diversité des situations couvertes par les *One Minutes Sculptures* (1997-2018) à celle d'« *un dispositif à créer des comportements entre des formes de vie et des objets inanimés* » (Bernex, 2017, p.277). Plus exactement, ces sculptures éphémères consistent en une série d'instructions précises délivrées par l'artiste et visibles dans l'espace d'exposition qui informent le visiteur quant à la marche à suivre pour « *mettre en situation et en un temps limité des positions sculpturales* » (Ibid, p.278) relativement à certains artefacts – mobilier, vêtement, etc. – qui sont exposés comme support de participation. Ici, la scoptophilie est à étudier non seulement à travers le regard que portent les visiteurs sur ces corps se pliant momentanément au dispositif artistique – avec la pratique photographique qui en découle –, mais aussi à partir du participant s'engageant ainsi à devenir l'objet de l'attention des regards dans ce contexte. On trouvera illustration de ces situations lors par exemple de la biennale de Venise de 2017, où Wurm exposait alors pour le pavillon autrichien : https://bit.ly/2J2ERTU (dernière consultation le 04/07/2018).

frontière – par exemple dans le cas du dispositif individuel que nous venons d'étudier.

Conclusion

À partir de ce dernier exemple qui rappelons le, n'a aucune vocation à couvrir l'intégralité des situations et des agencements communicationnels que porte à notre entendement les installations artistiques contemporaines, participatives qui plus est, on peut approcher une configuration dans laquelle la communication anthropologique du sensible, c'est-à-dire la frange communicationnelle des phénomènes induits par la corporéité – projection mentale – et la corporalité – projection physique – de nos rapports avec autrui dans l'espace, devient l'objet de l'œuvre. Aussi, il nous semble que l'œuvre puisse être abordée en termes de métaphore. C'est-à-dire que semble s'y métaphoriser les processus communicationnels scoptophiliques inhérents à l'expérience de l'espace que sous-tend la forme installative. D'ailleurs, comment mieux métaphoriser l'expérience sensible issue de la pratique des espaces et des lieux fictionnels de l'installation, qu'en opérant la bascule qui consiste à transformer cette expérience spatiale en expérience de la scène, c'est-à-dire à reformuler le régime de présentation par lequel nous vivons l'expérience en un dispositif de représentation spectaculaire ? Puisque cette expérience est celle, nous l'avons vu, d'une immersion du sujet en lui-même à partir d'un processus scénographique qui intègre sa présence et son regard comme des composantes du dispositif artistique, seul le dispositif scénique en relation avec un dispositif de vision provocant la surexposition parvient à porter cette expérience subjective et individuelle au stade d'une expérience collective, laquelle met en évidence, à partir de la multiplicité de regards qui la composent, la valeur collective du partage du sensible qui s'effectue.

Etrangement, nous croyons que les spectateurs d'une telle performance se trouvent dans une situation où la dimension communicationnelle des pratiques sensibles leur parvient de manière bien plus frontale et directe que dans le cas d'autres installations où de tels phénomènes – scoptophiliques – ne sont envisageables qu'à travers l'inopiné des situations de déambulation à l'intérieur de l'espace conçu par l'artiste. En résumé, le regard est un référent sensible universel qui ne peut s'envisager hors des rapports par lesquels il affecte et s'affecte ou se fait affecter – au sens d'une « *affectologie* » (Mons, 2013) particulièrement saillante dans

le genre de l'installation[206]. Et quand il devient comme ici l'unique espace encore résistant au processus de mise en lumière totalitaire qu'opère le dispositif de l'exposition – médiatique, scénographique –, on peut estimer que sa force d'évocation est d'autant plus puissante et renforcée. En ce sens il serait intéressant de se demander qu'elle fiction, en dehors de celle que semble vivre l'artiste dans sa performance d'endurance, l'installation étudiée peut-elle possiblement incarner ?

Finalement, malgré sa régulation, malgré la neutralisation des pratiques documentaires amateurs et la lourdeur du dispositif sécuritaire qui l'accompagne, nous croyons assister avec cette installation-performance au spectacle par lequel les masses – la culture de masse à laquelle répondent des institutions aussi vastes et prestigieuses que le MOMA – s'exposent à elles-mêmes (Groys, 2015). Ce qui rejoint le principe d'une communication « intra-corporelle » caractéristique des scénographies communicationnelles qu'agencent les installations. En conséquence, la thérapie que nous évoquions précédemment ne concerne pas uniquement le patient désireux de sa séance, mais interpelle l'ensemble des regards en circulation dans le régime de la contemporanéité, au sens où il s'agit bien d'aborder avec cette installation les formes que prennent les processus touchant à la restauration du regard contemporain.

Dénouement de la partie III

Et puis, pour apporter une conclusion à la question plus vaste de la communication à l'intérieur de l'espace de l'installation, nous rappellerons le paradoxe sur lequel repose notre démarche analytique dans cette troisième partie : nous avons exclusivement choisi de travailler sur des œuvres qui ne sont pas à priori des installations – ce qui semble de prime abord contradictoire. Pourtant, en traitant ces deux dernières œuvres comme des formes d'installations, nous pensons avoir mis au jour des scénographies sociales particulièrement intéressantes pour illustrer

[206] Comme l'écrit Alain Mons à propos des installations : « *une affectologie concrète s'y déploie dans le fait d'être affecté et d'affecter en retour, dans le battement modale entre environnement et productions des subjectivités* » (Mons, 2016, p.486).

les mécanismes d'hybridation via lesquels prend forme la communication au sein de l'espace artistique. Pour rappel, ce dernier correspond, relativement à l'expérience esthétique qui est propre aux installations, à l'horizon de notre regard, à l'espace par lequel s'enclenche la modulation de nos perceptions. Or, avec ces exemples hétéroclites, nous croyons illustrer la multiplicité des situations communicationnelles où peuvent possiblement nous conduire les scénographies du moment que l'on considère effectivement l'installation comme une sphère expérimentale d'agencements communicationnels qu'aucun genre ou programme ne permet de fixer.

Ainsi nous aurions pu envisager de traiter de la dimension communicationnelle de l'installation à partir des exemples qui ont été mobilisés dans les chapitres précédents. Bien qu'il aurait été possible de caractériser ce versant de l'expérience esthétique et possiblement sociale propres à ces espaces, en étudiant notamment les dimensions sensibles et subjectives de l'expérience menée et en s'appuyant sur la pratique anthropologique du terrain, il nous semble que notre réflexion aurait été fondamentalement limitée. En ce sens que des installations qui ne s'architecturent pas autour du principe d'inclusion de la performance du spectateur – principe que l'on retrouve édicté dans le happening notamment – relèguent la portée des phénomènes communicationnels qui y ont lieu au niveau d'une arrière scène située en deçà du rayonnement esthétique de l'œuvre. C'est-à-dire que la communication ne concerne pas ces œuvres, bien qu'elles puissent donner lieu à des scénographies communicationnelles. Visitant ces installations, on peut effectivement y éprouver le dissensus qu'elles rendent tangible, le trouble de la perception, l'immersion en nous-mêmes et dans le milieu de l'installation, comme autant de formes d'expériences spécifiques à la pratique des mondes contemporains que mettent en abyme les œuvres, mais non la communication en tant que telle : celle-ci ne fait pas partie du projet artistique.

À l'inverse, des œuvres comme *Yard* ou *Marina Abramović : The Artist Is Present*, qui reposent sur le paradigme de la participation en considérant que l'œuvre ne trouve accomplissement qu'à partir de l'activation qu'en produit la pratique du visiteur, le placent dans la situation de devenir acteur du dispositif. Nous estimons donc que les prérogatives d'action issues de l'hybridation entre installation et paradigme de la participation, le poussent à s'extraire de la posture contemplative qui traverse traditionnellement l'expérience esthétique de part en part. Et par là, elles

l'amènent à s'émanciper radicalement, à prendre la mesure de la performativité qui caractérise sa pratique sur la scène sociale – surexposée dans le contexte muséal – et ainsi à intervenir dans la sphère des pratiques communicationnelles esthétiques – ceci avec une liberté toute relative mais tout de même exceptionnellement réjouissante au regard des modes communicationnels médiatiques par lesquels nous communiquons aujourd'hui massivement. En conséquence, il apparait plus généralement que les installations doivent être justement traitées comme des médiums producteurs de certains régimes de visibilité qui, lorsqu'ils se trouvent expérimentés, visités, investis, peuvent devenir de *nouveaux espaces de communications*. Ces espaces et ces lieux, au regard de leur multiformité et des modes d'expérience qu'ils conditionnent, semblent pouvoir être caractérisés par le fait que le moment de leur expérimentation s'articule toujours avec l'émergence de regards déshabitués et novateurs, d'états perceptifs pétris par l'empreinte des contextes scénographiques et des scènes sociales qui s'y condensent.

Reprécisons cependant que ces espaces artistiques ne se règlent pas sur l'archétype d'une communication fonctionnelle ou efficace, car ils ne contiennent pas la moindre information, et ne peuvent servir d'instrument de communication (Deleuze, 1987). La dimension anthropologique et communicationnelle du sensible issue de la contingence spectatorielle – pratiques, subjectivités – nous semble à l'inverse bien plus intéressante pour caractériser l'expérience spécifique à ces espaces. Or, nous l'avons vu avec ces dispositifs artistiques, contre la non-communication de l'œuvre d'art progresse sa communicabilité documentaire. Ainsi, la scène spatiale de l'installation devenue sous l'égide des pratiques spectatorielles un piédestal, ou métamorphosée à l'initiative conjointe de l'artiste et de l'institution en une interface médiatique à travers laquelle communier affectivement avec les participants, révèle des processus documentaires qui exploitent le médium spatial de l'installation pour les reformulations du visible et du sensible qui potentiellement s'y agencent. Aussi, la dilation de la sphère spatio-temporelle de l'installation vers laquelle semble mener ces pratiques documentaires hétérogènes, interroge quant à la manière dont nous nous imprégnons des choses et causalement quant à la manière dont nous investissons la scène sociale à partir de ces traces documentaires.

Finalement, il apparait essentiel de se représenter à nouveau l'installation comme un médium dont la pratique conduit à expérimenter non seulement une

esthétique, mais aussi la réalité d'une configuration spatio-temporelle. À travers elle, il n'est d'autre chose à expérimenter que soi-même, son regard, sa perception, ses affects, au terme d'une immersion menée en relation avec une scène sociale corrélative de scénographies communicationnelles. En son sein, les métamorphoses de l'espace communicationnel affectent à la fois le corps comprit dans sa dramaturgie, tout comme les processus de subjectivation, lesquels ne peuvent se réduire à la dimension spatiale de l'expérience, mais touchent à l'ensemble des lignes de fuites que condense le dispositif et qu'envisage le visiteur.

C'est pourquoi, il nous semble paradigmatique de souligner à nouveau la manière dont s'agencent les scénographies matérielles et virtuelles à l'intérieur de l'installation et d'indiquer quelles directions nous souhaitons donner à l'analyse. Maintenant, il y a à ouvrir nos investigations et à investir les dimensions virtuelles de nos existences. Pour ce faire, il s'agit d'observer la manière dont l'installation opère cette saisie et métaphorise cette réalité. Dès lors, la suite de notre cheminement nous parait indissociablement liée à l'espace médiatique environnant. Car nous l'avons dit en première partie, les versants concrets et virtuels de l'existence s'interpénètrent dans l'ontologie contemporaine. Et il nous semble à première vue que l'installation puisse permettre d'éclairer cette articulation notamment au regard de la mise en abyme qu'elle suscite vis-à-vis des contextes spatiaux et communicationnels qui l'environnent.

IV] Métaphores et anamorphoses de l’espace médiatique contemporain

Poursuivant nos investigations sur la forme installative, nous abordons ce moment où il s’agit de penser comment l’installation s’inscrit dans le régime contemporain des images et des espaces autant concrets que virtuels. Ainsi, après avoir caractérisé l’espace communicationnel muséal et l’installation comme espace, puis l’installation sous la forme d’une sphère rendant prégnante des formes à la fois métamorphosées et condensées de cet espace de communication, cette quatrième orientation correspond au souhait de s’interroger sur les manières dont s’articulent les installations à la contemporanéité de la communication.

La contemporanéité de la communication est, ainsi que nous l’avons déterminé dans le cadre de cette recherche, envisagée par rapport à l’appareillage médiatique des pratiques communicationnelles. C'est-à-dire que ce qui est contemporain dans notre rapport à la communication correspond à la prééminence des médiatisations communicationnelles dans l’ensemble des pratiques actuelles. Aussi la contemporanéité de la communication se définit à l’aune des transformations induites par les dispositifs médiatiques sur l’acte de communication lui-même. Nous étudierons durant cette partie ces transformations. À ce stade, on peut seulement estimer qu’à l’ère des communications, jamais nous n’avons été autant mis en relation et conséquemment stimulés au sein d’un espace communicationnel transmédiatique, ouvert en apparence à toutes les formes d’expressions. Le fait est que jamais nous n’avons autant eu la possibilité d’équiper notre parole et notre regard, au moyen de dispositifs nous permettant d’en étendre la portée et ainsi de nous relier aux autres. L’espace médiatique est une sphère à l’intérieur de laquelle se catalysent et se télescopent des trajectoires communicationnelles individuelles toutes en train de s’agencer les unes par rapport aux autres, entre réception et exposition du sensible.

D’emblée, nous estimons que l’espace médiatique est le terrain d’expressions communicationnelles élaborées à travers des dispositifs d’attention et d’énonciation qui transforment la communication en la formalisant, en l’opérationnalisant de telle manière que sa définition ne se limite plus à l’acte relationnel, mais englobe cette compétence mêlant savoir-faire et savoir-être, à travers laquelle les individus et les

groupes se visibilisent dans l'espace communicationnel médiatique. C'est pourquoi, ce dernier mettra en lumière des modalités communicationnelles absolument distinctes d'une certaine communication anthropologique du sensible qui, elle, est fondamentalement inobjectivable ou impondérable et à ce titre absente de la mobilisation médiatique du réel – ce qui n'empêche pas de la simuler. Ce distinguo est important pour envisager le fait que la communication médiatique répond à certains enjeux de représentations, qui sont des enjeux de pouvoir, d'efficacité, de visibilisation qui, sous couvert de déverrouiller la communication et d'en révéler les potentialités, se trouvent en réalité niveler et cadrer jusqu'au sensible lui-même. Il nous intéressera en ce sens d'investir comment s'arrange la communication du sensible dans l'espace médiatique, comment elle se transforme en rapport à un usage du sensible limité au principe de son exposition. Nous focaliserons pour ce faire notre analyse sur les images.

Nous faisons le constat, sommaire, que les dispositifs médiatiques numériques ont profondément rénové notre rapport au monde dans son ensemble. Ils sont aujourd'hui des prothèses individuelles essentielles pour exister et absolument indispensables pour communiquer. Ainsi, ce que l'on appelle encore les *nouvelles technologies de l'information et de la communication*, transforment les modes de relation que nous entretenons avec le temps, l'espace et les autres : instantanéité, ubiquité, interactivité, sont des modalités d'usage et de représentation qui transforment les cadres de la communication et qui déverrouillent apparemment les possibles communicationnels. Toutefois, on ne peut s'empêcher de comprendre que ce qui s'apparente semble-t-il à une généralisation des actes de communication, ait pour conséquence secondaire de nous placer dans un espace communicationnel inconsistant, propice à tous les errements, dans la mesure où l'espace médiatique est fondamentalement fluide, qu'il n'est qu'un agrégat de flux. Si bien qu'aborder la dimension médiatique de l'espace communicationnel contemporain nous contraint à investir un espace qui nous parait fondamentalement vide, traversé, transparent, en un mot : sans scène. C'est pourquoi nous souhaitons articuler notre analyse à la confluence de ces régimes antagonistes de temps et d'espace, dans la tension qui s'opère entre un espace virtuel strictement défini par ses flux, c'est-à-dire par les déterritorialisations permanentes qui s'y mettent au jour, et un autre construit dans le rythme oscillant entre des territorialisations et des déterritorialisations, et donc défini par sa dimension scénographique. À nouveau, cette entreprise nous amènera à envisager comment des scénographies communicationnelles spécifiques à cette

tension peuvent être circonscrites. En conséquence, si la *schizotopie* (Merlini, 2013) avait permis d'entrevoir la mobilisation de l'espace et du temps au service d'une économie capitaliste de l'attention débarrassée des affections spatio-temporelles et des souverainetés contextuelles singulières, il s'agit complémentairement de se représenter comment l'espace médiatique se superpose sur la réalité en lui transmettant ses logiques d'organisation. Nous estimons dans ce mouvement que l'espace médiatique contribue, par sa nature spécifiquement transparente et vide, à moduler les regards que nous pouvons porter sur l'espace, le temps et les autres, à transformer notre perception sensible et, plus avant, la manière dont nous comprenons et nous représentons le monde.

Hypothétiquement à ce stade, on pourrait aller jusqu'à corréler l'*idéal de transparence* qui imprègne les sociétés de la communication avec l'omnipotence des médiatisations communicationnelles. Autrement dit estimer que le désir de transparence –que l'on retrouve par exemple dans nombre d'architectures exaltant la transparence des matériaux (depuis le design initié par le Bauhaus des années 1920), ou dans le droit de regard que nous revendiquons légitimement sur tous les aspects du réel qui ne sont pas suffisamment limpides ou qui sont trop secrets, qui s'exprime aussi désormais dans notre inclinaison à exhiber notre intimité sur les réseaux sociaux (conduisant à une transparence de l'être et créant l'inquiétude d'un corps transparent) – puisse exprimer le niveau d'implication de nos modes d'êtres et de nos subjectivités dans ce qui s'apparente à un régime communicationnel diffus, fabriquant l'illusion d'un monde totalement découvert et à porté, pour quiconque s'équipe de dispositifs médiatiques.

Le postulat est que, si aujourd'hui la transparence est « *une valeur largement consensuelle associée confusément à tous les progrès* » (Alloa et Citton, 2018, p.50), elle se trouverait alors galvanisée et légitimée par les potentialités des médias devenus numériques, capables de nous faire instantanément communiquer tous azimuts et simultanément voir le monde dans ses multiplicités individuelles. De fait, l'espace médiatique nous conduit à expérimenter un monde en apparence objectif parce immédiatement accessible, sans intermédiaire ou médiation faisant écran à la perception du réel – une perception qui serait alors plus réelle que le réel lui-même pourrait-on dire. C'est un monde où s'opère en permanence et indistinctement des contextes et des scènes sensibles, la corrélation de l'expérience de la réalité avec la dimension surnuméraire que garantissent les ressources médiatiques. Alors,

l'espace médiatique, qui est l'espace de la multiplicité, se superposant à l'espace concret, aboutirait à la transparence du réel. C'est cette orientation critique que nous tacherons de suivre dans cette partie.

Néanmoins, c'est à rebours de la transparence, à l'opposé du processus d'éviction de la scène qui s'opère dans l'expérience de la perception médiatique, que la forme installative parvient, en réintroduisant de l'opacité dans nos ressenties, du trouble à l'intérieur de nos perceptions scolaires et de nos représentations médiatiques, à faire déjouer cet idéal voire à en révéler la dimension tyrannique. Ce renversement interviendrait à l'issue de la médiation de la scénographie en tant que milieu des images. Alors que, dans l'espace médiatique, la mobilisation des images relève d'un certain usage du sensible[207] qui s'articule au rapport d'exposition et de circulation communicationnelle intrinsèque au régime de transparence médiatique, l'installation ferait déjouer ce rapport en produisant une scène hétérotopique enveloppant l'image, comme une « peau » se substituant à l'espace de simulation virtuelle. Car l'installation artistique est un médium singulier pour sa capacité à encadrer, envelopper puis reconfigurer la perception. L'expérience immersive qui s'y rapporte souvent soulève justement que l'installation peut être un milieu à travers lequel nous tramons la réalité vécue avec de nouvelles orientations, des sensations, des imaginaires qui contribuent à mettre en tension l'expérience de la réalité au sens large. Car ces aspects sont nouveaux, ils constituent des lignes de fuites qui font se retourner, se déplier et rompre les clôtures de l'esprit qui proviennent des représentations que nous avons de la réalité, notamment à travers les dispositifs médiatiques. L'installation constituerait en ce sens le moyen d'« *opére*(r) *des fissures dans l'architectonique des systèmes* » (Mons, 2013b, p.102). Si l'installation fait se fissurer les systèmes, c'est par exemple parce qu'elle instaure à travers sa scénographie des modes d'espacement, des régimes de lumières et d'énoncés qui favorisent l'émergence d'une expérience de la contemplation pétrie par l'immersion du corps, ou qui nous incitent à faire de nos sensations le matériel d'une expérience parfois ambigüe. On peut alors estimer que les scénographies communicationnelles des installations consistent à produire ce décalage envers la réalité communicationnelle et donc médiatique du monde contemporain. C'est donc à partir

[207] Guy Debord avait déjà théorisé l'objectivation du sensible qu'entrainait l'économie de l'attention dans laquelle s'inscrivent les images dans *La société du spectacle* (1968).

d'un processus de mise en abyme du réel que les scénographies communicationnelles des installations expérimentent le réel, rendant par là même possible pour le visiteur, son expérimentation.

Par voie de conséquence, nous faisons l'hypothèse que l'installation est porteuse de « *bruit* ». Un bruit qui affecte les modes de représentations médiatiques, qui interfère au niveau des flux, des temporalités et des contextes de représentation. Un bruit qui serait facteur de complexité dans la mesure où il terni la transparence du régime communicationnel médiatique contemporain. Il faut ainsi pouvoir comprendre que l'installation artistique nous enrobe de mondes contemporains du notre, nous en fait douter parce qu'elle incarne un dissensus qui contrevient nécessairement à l'organisation du réel, que cela soit sous le régime de la transparence ou d'un autre. C'est pourquoi elle produit du bruit, qui est somme toute une différence sur le réel lui-même, tel qu'il est intériorisé et vécu alors que nous sommes toujours dans un double rapport d'expérimentation de l'espace et d'exposition – de notre corps, de notre pratique, de l'objet...

Finalement, dans l'écho au « bruit », ou à ce que l'on pourrait appeler le « frottement paradoxal » [208] que produit l'installation dans le *vide* de l'espace médiatique transparent, nous croyons de façon générale sur ces questions que l'installation artistique contemporaine offre un cadre propice à la naissance de contextes susceptibles de mettre en exergue des moments où s'entrelacent l'espace de l'installation et l'espace médiatique, en une scénographie du sensible spécifique à ces *espaces mêlés*. S'efforçant de mettre sur le même plan d'intensité espace médiatique et espace concret, pointant par là même leurs propriétés immersives respectives, nous envisageons l'installation comme un lieu de confluences scénographiques. Postulant du même coup que l'espace médiatique est vecteur de simulacres de scénographies, des *scénographies médiatiques* en somme, qui trouvent dans l'espace de l'installation un terrain de représentation via lequel elles se voient désolidarisées du régime qui les mobilisait, prisent dans un *système de redondance* (Guattari, 2013) qui témoigne du processus de subjectivation auquel répond la représentation artistique. Dans cette perspective, il nous intéresse

[208] Paradoxal car le vide se caractérise en physique comme un espace ne produisant aucun frottement ou friction. De fait, les objets propulsés dans l'espace depuis la terre ne subissent aucun frein dès le moment ou ils échappent à l'emprise gravitationnelle.

d’observer les scénographies communicationnelles que charrie l’espace médiatique dans le contrejour, déformation, recomposition de l’installation : ce sont là *les métaphorisations et les anamorphoses de l’espace médiatique*. De la sorte, ces processus, qui résultent des créations contemporaines, consistent en des gestes de reprises et de renversement des scénographies communicationnelles que nous investissons dans les pratiques télé-communicationnelles quotidiennes. Ils signalent une action sur le régime de la contemporanéité, permettant l’intelligibilité de nos existences symptomatiquement virtuelles. Ces processus permettent de vivre non seulement la rupture, c'est-à-dire la disruption que n’ont de cesse de produire les innovations technologiques numériques sur nos structures sociales et nos milieux, mais également la continuité, le continuum qu’incarne le médium spatial lorsqu’il est, comme dans le cas de l’installation, un référent pour vivre une expérience sensible.

Dans le but de consolider ces réflexions, il semble nécessaire de produire une réflexion sur l’espace médiatique qui puisse servir de socle à l’analyse postérieure d’installations. Pour ce faire, nous avons fait le choix de ne pas recourir durant la première partie à des œuvres spécifiques pour illustrer notre propos et de cantonner dans un premier temps notre réflexion au monde de la théorie. Cela nous parait être un mal nécessaire tant l’espace médiatique n’a pour l’instant pas été abordé dans cette écriture. Nous souhaitons par là identifier les contours de l’espace médiatique avant d’envisager les reformulations, métaphorisations, que peuvent en donner les artistes lorsqu’ils créent en rapport avec cette sphère d’influence – peut-être est-ce là une posture suspicieuse envers le spectacle de l’art ?

Chapitre 7 – L'espace médiatique communicationnel

L'espace médiatique est un espace de communication médiatisée spécifiquement contemporain qui se caractérise par ses mutations constantes. Il est une sphère périssable, labile, continuellement soumise aux innovations de rupture, continuellement réévaluée à la hauteur des enjeux stratégiques que représente aujourd'hui la communication pour l'économie mondiale – on parle ainsi de société et d'économie de la *connaissance* qui seraient issues de la diffusion généralisée de l'information à tous niveaux d'interactions via les dispositifs médiatiques. D'une certaine manière, l'espace médiatique a déjà été indirectement évoqué dans ce travail de recherche, en particulier lorsque nous abordions la question des régimes d'images, et évoquions la contamination qui se joue via l'écran, comme support médiatique omniprésent, entre les lieux et les images. Il s'agissait alors de se figurer combien la dimension médiatique des représentations sociales, spatiales, affectives ou même politiques, est partie prenante de ce qui aujourd'hui est vécue comme expérience réelle. Face à la prééminence des médiations médiatiques dans l'expérience communicationnelle contemporaine, on se doit bien de dire qu'il est de plus en plus délicat voire même impossible de circonscrire l'expérience de la réalité dans les termes exclusifs d'une contingence sensible et du primat de la relation du corps à l'espace. Car, l'expérience réelle est fondamentalement ambivalente. Il n'y a pas d'un coté une expérience de la réalité caractérisée par le primat du sensible, de l'ordre d'un vécu intimement encadré par la surface et la profondeur de l'espace concret, agencée, liée au milieu, et de l'autre, une expérience subjective et collective, appelée réalité, qui serait totalement métamorphosée sous l'effet de la communication médiatique, à la fois fragmentée sous l'effet des multiplicités qui en proviennent, à la fois englobante, et marquée par son apparente standardisation. Ainsi, virtualités et actualités s'empoignent l'une l'autre, se contaminent et s'hybrident dans l'expérience du contemporain. C'est cet amalgame, ce composé, qui fonde aujourd'hui nos régimes d'immersion, qui en complexifie aussi la caractérisation, cela étant entendu que l'ontologie contemporaine est moulée dans les dispositifs de télécommunications et que l'ontophanie technique qui en découle est de plus en plus indispensable à nos vies sociales et personnelles.

Si l'on part du principe que le versant médiatique de nos existences est tout aussi réel que l'événement du sensible en tant que tel, et qu'il incarne en puissance

la fiction consensuelle – qui nous immerge voire nous submerge – qui dénie son caractère de fiction et affirme au contraire et en permanence sa transparence comme le témoignage manifeste de la réalité qui s'y rend visible, on doit avoir à l'esprit que ce qui est aujourd'hui médiatique laisse entrevoir un espace administré dans lequel le visible est essentiellement *reconfiguré à des fins de communication*. Et telle reconfiguration semble ramener l'exercice de la communication à une logique d'*exposition* tant l'enjeu nous parait se résumer aux manières de voir et de faire-voir. L'espace médiatique entretient ainsi des similarités de fonctionnement avec l'espace muséal. On pourrait ainsi imaginer l'espace médiatique comme un espace encadrant une multiplicité d'expositions sans qu'aucune problématique d'échelle n'intervienne.

Ainsi, de façon analogue au média-expositionnel supporté par l'assise muséale, chaque média trouvant place dans l'espace médiatique est producteur d'un certain discours qui s'inscrit en conformité avec ce que représente l'espace médiatique. C'est pourquoi il s'agit d'investir l'espace médiatique à la hauteur de la prétendue « médiation médiatique », en tant qu'horizon affectant intégralement l'ensemble des représentations à travers lesquelles se construit le monde réel. À l'heure où nous avons tous la possibilité d'effectuer la promotion d'un certain visible par l'intermédiaire d'outils devenu des moyens pour s'exposer, il est primordial d'éclaircir ce que recoupe la notion d'espace médiatique notamment en termes de pouvoir et de substitut à l'espace public. Car l'espace médiatique est un espace de communication médiatisé à travers lequel nous construisons aujourd'hui notre rapport au monde et entrons en contact avec lui. C'est un terrain dont les rythmes sont réglés sur les pratiques communicationnelles contemporaines qui s'y élaborent, lesquelles sont façonnées ou bousculées en amont par les techniques et les technologies qui améliorent constamment la portée de nos existences, et résultent d'usages familiarisés, assimilés et subvertis aux rythmes des innovations technologiques et sociales qui proviennent du régime médiatique contemporain.

À ce stade de notre analyse on peut dire que, à partir de sa circulation symptomatique, la communication médiatique alimente le processus de dissolution des contextes spatio-temporels, provoque la fonctionnalisation du temps et de l'espace de telle manière que disparaissent progressivement de l'équation existentielle les affections subjectives et sensibles qui empreignent nos rapports à l'espace et au temps. Ainsi, la profondeur, l'aura, la scénographie, la chorégraphie qui sont des herméneutiques trop négatives, c'est-à-dire affiliées à des temporalités

– des durées, des événements –, à des espaces et des lieux, et à leurs mélanges – contextes, ambiances –, font œuvre d'inadaptation au mouvement de circulation continue qu'imprime le régime médiatique. Elles sont alors reléguées, retirées du marché de l'exposition qu'organisent aujourd'hui les modes communicationnels médiatiques. Ce qui ne signifie pas leur disparition mais leur inadéquation au partage du sensible que fondent les modes de communications médiatiques. Dans cette mise en exergue de la calculabilité, dont témoigne aujourd'hui l'idéal de transparence qui imprègne le monde, c'est bien la perspective d'un monde lissé, un « *enfer de l'identique* » (Han, 2017, p.8), qui se distingue en ligne de mire. Cette situation exhorte notre recherche à s'intéresser à ce qu'offre le contexte de l'installation en termes de distance, de mise en abyme, d'écart propice à l'émergence de regards déshabitués et d'empathie pour le sensible. Nous nous demandons alors : que reste-t-il du sensible dans l'espace médiatique ? Comment l'installation peut elle constituer à la fois un mode et une forme en capacité de redonner ou de recréer de la visibilité envers des phénomènes sensibles ? Comment penser ce qu'offre de nuance et d'inadéquation l'installation vis-à-vis du mouvement d'administration des phénomènes sensibles qu'impose le régime médiatique ?

Enfin, dans la mesure où l'installation est concomitante du réaménagement des régimes de visibilité des substances sociales, on peut estimer que ce processus spatio-temporel qui affecte l'expérience sensible et sociale du corps dans l'espace artistique, puisse devenir le lieu d'une médiation tendant à recomposer, d'une infinité de manières, l'administration du sensible que déploie l'espace médiatique contemporain. Par là, parler d'espace médiatique, c'est-à-dire recourir à l'idée d'une formation spatiale du régime médiatique, nous parait faciliter la représentation d'un espace n'existant en soi que parce qu'il rend visible des formes sociales via les réalités extensives que condensent chaque médium. L'espace médiatique est dans cette optique analogue à l'installation : il visibilise les êtres et les pratiques mais à travers des modalités radicalement différentes. Par analogie, si l'installation est autant matérielle que virtuelle à travers sa scénographie, il en est de même de l'espace médiatique fondamentalement virtuel mais tout autant hypermatériel, si l'on considère la dimension du « hardware ». Ainsi, ces deux espaces, amenés dans l'analyse à se côtoyer plus que d'ordinaire, nous paraissent présenter des similitudes intéressantes pour ce qu'elles expriment simultanément de proximité et de distance, de contigüité et de différence.

Pour apporter des éléments de réponse à ces questions, nous traitons dans un premier temps du régime communicationnel médiatique, en illustrant combien celui-ci est la réalité de la communication au sens d'une expérience médiatique du réel devenu le réel. Cette superposition sera appréhendée au niveau individuel, alors que nous devenons tous à notre échelle des médias, participons toujours plus intensément au simulacre relationnel auquel donne lieu les dispositifs médiatiques.

Dans un second temps, nous traitons du monde mis en image à l'ère des appareils technologiques individualisés. Il y a une organisation médiatique du visible à identifier depuis la manière dont nous créons le monde. Il faut parler de son substitut fait d'images. L'enjeu est d'interroger la simulation à laquelle renvoient ces dispositions. Nous traitons ensuite de l'administration du sensible à travers l'usage communicationnel que nous faisons des images dans le processus de médiatisation du sensible.

Dans un troisième et dernier temps nous traitons du médium, partant de l'idée que l'espace médiatique est saisissable à son niveau, ou du moins se laisse approcher selon d'autres perspectives moins coercitives. Nous remobilisons pour ce faire la notion de milieu, laquelle demande de recourir à une pensée « par le milieu », qui laisse une chance au sensible d'exister en dehors des flux médiatiques. Finalement, le véritable tenant est d'aborder le milieu sensible inédit de l'installation et de traiter de l'installation-médium.

Définition des termes

Finalement, pour affiner le propos de cette introduction, nous devons inévitablement revenir aux notions connexes de média, médium, et finalement de médiation. Cette troisième est sans doute celle par laquelle on peut lier dans leurs sens les deux autres. Car le média et le médium sont congénitalement liés au fait qu'ils engendrent des processus de médiation, c'est-à-dire qu'ils peuvent être considérés comme *des objets intermédiaires à travers lesquels nous accédons à des formes d'expériences qui recouvrent des réalités extensives*. Aussi, nous traitons de termes similaires qui sous-tendent tous deux des réalités relatives à des processus de médiation. Néanmoins, quand l'un – média – semble recouvrir des formes – des

messages – facilement saisissables à l'esprit, notamment parce la notion s'invente dès le moment où une relation communicationnelle a lieu, l'autre – médium – fait montre d'ambigüité et semble toujours pouvoir dire un peu moins ou au contraire beaucoup plus que l'univers circonscrit du média. Pour y voir plus clair, rappelons qu'étymologiquement, « medium » est un terme latin, qui signifie « milieu, centre ». Le terme fait entendre en son sens figuré une *ouverture* et une *exposition* qui sont paradigmatiques de formes de *condensation* que sous-entend le milieu. Du verbe latin « mediare » qui dérive de l'adjectif latin « médius » – « qui est au centre, qui est intermédiaire » –, « médiation » signifie « être au milieu, s'interposer, concilier, mettre en relation », et indique un processus plus ou moins franc. « Médiatisation » dérive des mêmes circuits latins de la langue française mais désigne plus spécifiquement l'action du dispositif – technologique, politique, etc. – sur le processus de médiation. La notion de médium est quant à elle antérieure à celle de « média » qui correspond au pluriel latinisé de médium – le pluriel est symptomatique des réalités plurielles que recouvrent les médias. Les francisations des termes prévalent.

7.1 Régime communicationnel médiatique

Ce qui est médiatique

Il nous semble d'abord primordial de revenir sur le sens accordé à la notion de médiatique. Ce souhait se justifie par le fait que le substantif « médiatique » condense de nombreux niveaux de significations, de même qu'il est usité différemment en fonction des cadres disciplinaires et des cultures scientifiques, qu'il a aussi bien sa place dans la parole quotidienne et populaire que dans le discours technique. En outre, on parle désormais avec habitude de l'influence des images et des contenus médiatiques sur les mentalités voire les opinions, quitte parfois à

opposer à l'information une défiance systématique et idéologique[209], comme l'on parle du supposé pouvoir des industries médiatiques sur les esprits et les imaginaires – école de Francfort sur les industries culturelles. Plus généralement, on déplore ou on s'extasie de l'efficacité des modes communicationnels médiatiques au regard des mutations communicationnelles de nos existences sociales contemporaines, tout en reconnaissant que l'ère médiatique est aussi l'ère où s'épanche une multiplicité d'images venues d'horizons hétérogènes, multiplicité qu'il n'est pas juste de catégoriser comme bonne ou mauvaise, mais bien plutôt au regard du processus par lequel le monde dans toute sa complexité se rend aujourd'hui à ce point visible. De ces considérations très générales, il faut essentiellement retenir que la dimension médiatique des phénomènes est partie prenante de l'expérience du contemporain dans les termes d'une médiatisation découlant des dispositifs médiatiques, qui affecte intégralement l'expérience que nous avons du monde : les médias sont de puissantes machines de subjectivations qui produisent dans une certaine mesure la réorganisation de nos esprits sensibles (Mc Luhan, 1968).

Une expérience médiatique du réel

Nous faisons le constat que la société contemporaine est continuellement traversée par des flux virtuels transportant quantités d'informations, d'images, de représentations, à partir desquelles se construisent les subjectivités. Ces courants virtuels, aujourd'hui opérationnalisés en réseaux grâce aux nouvelles technologies et à l'interconnectivité paroxysmique des individus, trament la réalité dans ses dimensions les moins palpables et les plus aériennes. Cette référence à un espace environnant impalpable envisage de manière sous-jacente ce que nous nommons *l'espace médiatique*, soit la somme de ces flux en une représentation omnipotente et diffuse.

Ainsi, nous croyons à une expérience médiatique de la réalité qui ne peut plus être étudiée distinctement de l'expérience réelle. Car, l'expérience de la réalité contemporaine n'est plus seulement celle de l'actuel et du virtuel, expérience qui

[209] Nous pointons le phénomène des « fakenews » mis en visibilité aux Etats-Unis durant l'élection présidentielle de 2017.

résulterait d'une action autant physique que mentale au sein de notre environnement matériel et concret, mais la démonstration de l'hybridation de ces catégories ontologiques. C'est-à-dire que l'espace médiatique est le domaine de virtualités rendues actuelles par un ensemble de structures et de moyens techniques qui définissent les possibilités par lesquelles la communication prend désormais essor et circule dans la société. L'appareil médiatique de la société fonctionne donc comme un support collectif de représentation qui affecte nos prédispositions à exister collectivement. À partir de là, on peut dire qu'au-delà de pratiques reflétant l'action individuelle et des cheminements existentiels esseulés, nous baignons tous littéralement dans l'espace médiatique. Cette immersion sous-entend l'appartenance de tout être sensible à une organisation communicationnelle qui le dépasse de très loin. Cette situation résulte d'un niveau d'appareillage individuel jamais atteint, soit d'une colonisation par les interfaces numériques et les dispositifs écraniques de l'ensemble de nos milieux mentaux, sociaux, spatiaux – même si l'on doit rappeler que tout milieu constitue face à cette dissémination un terrain d'accueil plus ou moins résistant ou hospitalier envers les mutations et les reformulations communicationnelles qui s'y succèdent [210] . Ces instances de médiation omniprésentes officient alors comme les supports d'un partage de l'expérience. Toute la question est de savoir sur quelles modalités s'organise ce partage du sensible. Nous choisissons d'aborder les dispositifs médiatiques et plus particulièrement numériques comme des outils œuvrant à la visibilisation du monde (La Rocca, 2011). La place de l'image dans ces processus est donc centrale, puisque l'on parle bien là de technologies écraniques. L'espace médiatique a dans cette optique, des affinités avec la « *vidéosphère* » définie par Régis Debray (2000).

En outre, l'expérience commune à laquelle semble renvoyer la satellisation de l'existence contemporaine dans l'orbite médiatique fonctionne comme nous avons pu le voir précédemment, par la mobilisation de l'espace et du temps au service d'une opérationnalisation de la communication. En ce sens, il s'agit bien lorsque l'on fait

[210] À l'image des détournements, des transgressions et des innovations que fabriquent systématiquement les pratiques individuelles dans leurs manifestations quotidiennes, Régis Debray parle de « *rejet, reprise, détournement, rééquilibre, désamorçage, bricolage : les hommes se défendent mieux contre l'agression technique que ne le pensent les hypnotisés, en bien ou en mal, de la puissance industrielle. De la prose technicienne, ils font poésie. Car ils ne sont pas seuls, mentalement, devant leur écran, leur poste, leur clavier ; ils appréhendent et traitent l'ustensile inédit à travers un milieu collectif, réactif, sélectif, et non immédiatement, naïvement* » (Debray, 2000, p.92).

référence à l'espace médiatique d'évoquer un régime de diffusion et de circulation de l'information et de la parole, qui rend caduques les souverainetés contextuelles singulières. Si cela put être traité notamment pour le malaise que représentent ces situations quotidiennes où rien ne prime, rien ne comble la durée si ce n'est notre état de disponibilité permanente, on se doit de dire que l'espace de communication médiatique est une sphère d'influence profonde, qui affecte non seulement nos pratiques communicationnelles mais plus encore l'entièreté de l'être sensible et sociale.

Ainsi, le réel ne peut être imaginé seulement d'après l'authenticité que semble revêtir l'expérience sensible du corps dans l'espace et dans le temps. Car tel champ d'expérimentation, en apparence à l'abri du rayonnement de l'espace médiatique est en réalité traversé, façonné et hybridé par les virtualités médiatiques. L'installation-performance de Marina Abramović précédemment étudiée, a justement illustré combien la communication intersubjective est médiatisée au regard des processus d'exposition qui en cadre la portée sociale ou esthétique. De même, notre perception du temps ou de l'espace, l'intelligibilité du monde et l'interprétation que nous en faisons, mais aussi la perception que nous avons de nous-mêmes, de notre regard, et subséquemment l'inclinaison à tendre vers telle ou telle pratique sociale, à communiquer de telle façon que nous puissions être vu et entendu, correspondent en fait à des formes de subjectivations qui sont corrélatives des représentations que charrie l'espace médiatique. Il nous appartient donc de prêter attention aux scénographies communicationnelles qui en découlent, à leurs spécificités.

Médias de masse et médias individuels

L'apparition de la notion de média dans le langage courant répond au développement simultané des industries culturelles, des moyens d'information et de communication dans les sociétés occidentales de la première moitié du XXe. Plus précisément, l'avènement de la notion est corollaire d'un changement de paradigme qui correspond avant tout à un changement d'échelle quant à la manière dont est envisagé le rayonnement d'un produit, d'une parole, d'images, etc. Rappelons en ce

sens que la notion de média est liée à celle de *mass-media*[211]*.* Cette familiarité avec les masses, donc avec le plus grand nombre, est primordiale pour envisager le devenir mondain qui caractérise tout média. Car l'espace médiatique est affilié congénitalement à l'espace capitaliste mondial. Il est aujourd'hui numérisé et organisé dans une économie de l'attention développée sous l'égide du régime capitaliste mondial intégré, lequel est désormais occupé à capter et capitaliser toutes les subjectivités.

L'enjeu identifié il y a presque un siècle avec les médias de masse est celui d'une médiation communicationnelle médiatique, caractérisée par le fait que les productions culturelles et l'information, médiatisées sous la forme d'images et de discours, ne trouvent plus que raison d'être dans leurs diffusions maximisées, à destination du plus grand nombre – logique à laquelle répond la mesure d'audience. En ces termes, nous avons à faire à une compréhension de la communication opérationnalisée et comprise dans un régime de diffusion. La finalité des médias, dès l'origine, est de parvenir à capter l'attention du public dans le but de véhiculer messages, contenus, expériences. Dans cette entente, le média est un canal et un support de communication, un moyen de délivrer la parole : d'en évacuer le message, d'en maximiser l'espace communicationnel – car : « *communiquer consiste à transporter une parole dans l'espace* » (Debray, 2000.p.3). En résumé : le média incarne *un mode de communication techniquement assisté dans les termes d'un dispositif qui en assure la portée et l'efficacité*. En ce sens les médias de masse peuvent permettre, malgré l'obsolescence du modèle auquel ils répondent, de comprendre comment se fabrique la communication au regard du paradigme de la multiplicité que nous vivons de plain pied aujourd'hui.

Le paradigme de la multiplicité démarre avec les médias de masse, mais ne se concrétise qu'avec l'espace communicationnel du Web, qui est aujourd'hui l'espace moteur de la sphère médiatique. Il est en fait l'espace qui reproduit la multiplicité sous les effets structurant de l'économie de marché dans ses dimensions spectaculaires. En effet, l'espace du Web contributif entraine le média à dépasser

[211] La notion nord américaine de mass-media renvoie à « l'e*nsemble des moyens de diffusion de masse de l'information, de la publicité et de la culture, c'est-à-dire des techniques et des instruments audiovisuels et graphiques, capables de transmettre rapidement le même message à destination d'un public très nombreux* » (Centre nationale des ressources textuelles et lexicales).

l'horizon des masses consommatrices pour s'adresser individuellement à chaque personne, à travers une pratique devenue, grâce aux possibilités des techniques numériques, fondamentalement personnalisable. Autrement dit, c'est le design de l'attention qui s'est transformé à travers la capacité des acteurs médiatiques à invertir l'inconscient individuel et collectif via des stratégies éditoriales permettant à tout un chacun de disposer d'un espace à la hauteur de sa prétention à être un individu distinct de la masse. De ce fait, si les médias de masse s'articulaient avec des publics, des opinions et des sensibilités, le Web fait se désagréger ces structurations. Il condense une infinité de médias individuels. Au regard du régime de publicité des messages que suppose l'espace médiatique, il devient alors compréhensible que l'individualisation des pratiques médiatiques va de pair avec un processus d'exposition, qui est donc un processus d'exposition de soi. Par là, nous estimons que les dispositifs médiatiques sont des dispositifs d'exposition et d'énonciation, permettant de nous reproduire et avec nous le monde, dans l'espace virtuel des médias numériques. Partant, on peut poser qu'aujourd'hui nous sommes dans une société stratifiée de médias, où l'événement micro et macro sont indistinctement médiatisés avec les mêmes intensités visuelles. Finalement, l'espace communicationnel médiatique en réseau donne lieu à une multiplicité vertigineuse qui tourmente notre devenir, non en nous dépossédant de nos moyens, mais en nous renvoyant à l'abîme d'un monde décentralisé, au sein duquel notre survie communicationnelle consiste en notre capacité à prendre la parole et à produire des images, donc à faire en sorte de nous retrouver nous-mêmes dans la multiplicité paradigmatique de l'espace médiatique.

Enonciation et exposition médiatique

Dire qu'un média est une parole portée ou une image exposée, indique que le l'espace médiatique est fondamentalement pluriel. En soulignant de nouveau que l'espace social s'est largement diffusé, fragmenté, multiplié, avec la même ampleur et aux mêmes rythmes que le développement des modes de virtualisation communicationnels – transmédiatiques – que promeuvent les interfaces numériques et les télé-technologies au sens large, on peut estimer qu'il serait réducteur de parler aujourd'hui des médias en incluant sous la dénomination les seules industries médiatiques et les pourvoyeurs proclamés de contenus et d'informations, compte tenu que chaque individu a désormais à porté de main l'espace pour devenir un

média, c'est à dire possède le moyen de porter de se téléporter sur la scène publique médiatique, d'en provoquer l'exposition et d'en régler la scénographie. Car les pratiques communicationnelles contemporaines vivent sous la prérogative de diffusion et de circulation de l'image et de la parole, au sens où l'espace médiatique affecte intégralement nos modes d'être communicationnels. En effet, les dispositifs médiatiques sont aujourd'hui indispensables à l'acte relationnel, au surplus à toute tentative d'existence en public, de telles manières qu'ils légitiment la communication. En d'autres termes, il y a aujourd'hui un enjeu existentiel à occuper l'espace médiatique, à s'y rendre visible et s'y faire entendre le plus possible. La spectacularisation de la vie politique à laquelle nous assistons depuis près d'un demi-siècle, est un domaine parmi d'autres où ces prérogatives sont les plus spectaculaires.

Mais à l'échelon individuel, il faut voir que disposer des moyens pour se rendre visible et se faire entendre dans l'espace médiatique ne signifie pas être maître des manières de dire et de montrer, des manières de voir et de faire-voir. D'abord, les médias et les dispositifs médiatiques au sens large, sont fondamentalement déterminés dans leurs bases matérielles : le pouvoir financier possède les moyens de diffusion et de production.

> «*Les médias traduisent des intérêts qui leurs sont spécifiques et interviennent activement dans la circulation des informations et dans les relations sociales qui, par leur intermédiaire, se trouves favorisées ou entravées mais selon des modalités qu'ils organisent et formatent largement* » (Miège, 2010, p.57-58).

En résumé, les processus de médiatisation représentent la réalité dans les termes d'une objectivation, d'une rationalisation, d'une distribution de la visibilité répondant à certains enjeux de pouvoir, d'influence, de finance, etc.[212] – ce qui a depuis longtemps jeté le discrédit sur le rôle du journaliste dans cette entente (Halimi, 1997). On peut estimer que cette distribution est effectivement le résultat des enjeux qu'il y a à disposer de l'attention d'autrui. Mais cette distribution est aussi le résultat des dispositifs médiatiques eux-mêmes. Anciens ou nouveaux, ils sont tous porteurs de modalités communicationnelles qui témoignent de processus de

[212] Constat qu'il faut toutefois nuancer car au sein de l'espace médiatique s'établissent des pratiques communicationnelles multimédiatiques alternatives, des contre-cultures œuvrant à faire voir et entendre des formes de discours divergents et des images dérangeants l'ordre du visible, mais non pour autant désintéressées d'audiences et de visibilité.

canalisations de la communication. Alors, en poursuivant la logique et en caricaturant un minimum, on peut estimer que les médias sont des dispositifs de coercibilité de la communication. Car pour être rendue efficace médiatiquement, c'est-à-dire contrôlée, la communication doit subir certains traitements, coupes et autres compressions, qui aboutissent à son atrophie, voire à sa consomption si l'on estime qu'à l'ère des communications jamais nous n'avons aussi peu communiqué.

L'espace public médiatique

De façon générale, il ne nous intéresse pas de rendre compte de la diversité des acteurs, des techniques, des infrastructures, des moyens financiers, technologiques, par lesquels les médias, sans discontinuer, font l'information, diffusent et raccordent les mentalités. Par contre, il nous intéresse de réfléchir aux conséquences du régime communicationnel médiatique sur l'hétérogénèse des processus communicationnels, tant au niveau culturel que sensible.

D'après le sociologue Eric Macé, « l*es médias sont une forme spécifique de médiation »,* et la médiation médiatique est une *« forme spécifique de relation entre les individus et les groupes, concourant, à sa manière, à cette construction sociale de la réalité, à travers la somme de ses représentations et des usages qui en sont faits* » (Macé, 2006, p.134-135). Les médias sont dans cette perspective des opérateurs de la communication. Ils cristallisent et renforcent des opinions, crées des sentiments d'appartenance et des formes de préoccupations communes, suscitent des désirs. Les médias concourent sous cet angle à réorganiser les modes d'existence et les systèmes sociaux. Autrement dit, il est clair que l'espace médiatique s'est substitué à l'espace public pour ce qui concerne les régimes de visibilité que nous manipulons pour exister. Ainsi, la médiation médiatique produit un espace fondamentalement diffus au sein duquel se visibilise la réalité sociale médiatisée. Là se construisent les manières d'être, de paraitre, et finalement d'exister dans cette organisation tout à la fois espace communicationnel et régime de représentation. Par là, on peut estimer que l'espace médiatique entretient des ressemblances duplices avec l'espace public tel qu'on se le représente dans le

discours ambiant. En effet, de la même manière que les médias sont des moyens de généraliser les actes de communication[213], l'espace médiatique est le lieu où se visibilise les substances sociales, la sphère où se reflètent et s'exposent les modalités sociales par lesquelles se construisent sans discontinuer les sociétés humaines appareillées aux écrans.

Par ailleurs, il est indéniable que l'espace éditorial du Web a fait passer la communication médiatique « *d'une relation d'un public à l'information, à la mise en relation d'acteurs communicants* » (Leterre, 2008, p.207). Rappelons que l'espace du Web est, dès sa mise en public (1993), un espace *contributif* qui (con)sacre la figure de l'*amateur* (Flichy, 2010). Aujourd'hui accaparé par les plateformes dans le régime général d'une économie de l'attention, le Web tend sous sa forme actuelle à « libéraliser » les pratiques communicationnelles individuelles, dans un sens revenant à ce qu'elles s'exploitent elles-mêmes[214]. Devenu la matrice à travers laquelle s'agrègent aujourd'hui des communautés et s'opèrent des collaborations, quel que soit ce qui les relie et le degré d'intensité de ces pratiques visiblement mises en commun, le Web est aujourd'hui un espace qui exacerbe massivement les processus d'individuation communicationnels.

On peut alors rappeler qu'intrinsèquement, l'espace médiatique et la médiatisation qui s'y réfère supposent dans un espace capitaliste un calcul. D'ailleurs le Web, comme toute autre technologie numérique, ne fonctionne pas sans calculateur c'est-à-dire sans robots, « bots », automates, algorithmes... C'est-à-dire qu'avec l'entité média, il est toujours question d'efficacité, d'optimisation des pratiques communicationnelles, d'informatisation de la communication. Nous pensons que ces tendances conduisent un design non seulement de l'expérience communicationnelle ou sociale, mais aussi et surtout de nous-mêmes dans l'horizon, justement décrit par Boris Groys, d'un *auto-design* (2015) du corps et du sujet qui

---

[213] Le politologue Thierry Leterre fait le constat suivant : « *les médias ne sont qu'une manière, une manière qui a longtemps parue unique mais qui ne l'est plus, de généraliser les actes de communication* » (Leterre, 2008, p.217).

[214] Libéralisation pointant en arrière fond l'idée que toutes les positions qui servent à instituer la représentation se valent désormais, soit que nous sommes tous acteurs du spectacle et que cette participation est synonyme de construction individuelle. Ce postulat devenu mot d'ordre est incitatif. Il incite à opérer des déplacements, à multiplier les points de vue, à se constituer en agent des médiations qu'opèrent traditionnellement les médias, à utiliser comme n'importe qui tous les moyens de diffusion, canaux, vecteurs de représentation médiatiques pour se constituer en sujet d'expérience.

doit être mis en perspective avec à une certaine *culture des apparences*[215] (Mons, 2006) propre à notre époque. Ce processus met en exergue la performativité de la médiatisation sur l'énoncé lui-même. Là est soulignée la dissolution du visible et du dicible au bénéfice d'un régime de transparence, dans une situation communicationnelle fondamentalement entropique. Nous pensons à une *perception médiatique* caractérisée par la cacophonie du dire et la stroboscopie du visuel, une perception « omniprésente » réglée sur les flux médiatiques croissant. Car l'enjeu communicationnel du Web est de savoir si nous sommes entendus ou vus et non de savoir par qui ou comment. Saturé d'images de discours, l'hyperréel qui s'y visibilise est confus, duplice – au sens où y pullulent les fausses nouvelles –, revêt un aspect mélange des genres. Cela prend sens notamment à travers l'interférence manifeste entre public et privé, entre discours souvent contradictoires voire irréconciliables, issus de milieux disparates, d'acteurs et de cultures très hétérogènes ou de pouvoirs et de contre-pouvoirs alternatifs, etc. On pourrait en ce sens assimiler l'hyperréel à un ensemble de revendications ayant pour milieu commun la transparence médiatique.

Finalement, le Web rend explicite le fait que l'espace public médiatique est devenu un archipel éclaté, fragmenté, dans lequel se constituent une multitude de petits espaces et multimédiatiques quant à la manière dont ils sont pratiqués en interrelation à partir d'une diversité de supports. Ces analogies et hybridations questionnent tout à la fois la dissolution de l'espace public et l'émergence corrélative d'espaces publics symboliques correspondant à des simulacres d'espaces publics médiatisés qui, nous semblent se substituer à un espace public de moins en moins circonscrit à sa scène, c'est-à-dire de moins en moins défini par son homogénéité mais de plus en plus par le pluralisme d'intérêts divergents que visibilise systémiquement l'espace médiatique.

L'espace médiatique est donc une sphère sociale et communicationnelle complexe dans laquelle se reflètent et se réverbèrent des aspirations très hétérogènes. En outre, dans l'architecture du média, ces dernières se trouvent

---

[215] « *En fait, l'horizon constitué par la communication sert de toile de fond, d'écran de projection, à l'exacerbation des apparences. C'est comme si les dispositifs techniques étaient là pour réverbérer la propension des formes d'incarnation et de désincarnation du social* » (Mons, 2006, p.84).

systématiquement saisies dans leurs contradictions. Ce processus global de réflexion et de réverbération permanente des multiplicités, à la fois problématique et stimulante si l'on tente d'envisager quelle production commune peut en résulter, parait central pour envisager comment se façonnent ou se détruisent les identités et les modes d'êtres communicationnels contemporains sous l'égide de processus de présentation, d'exposition, et par réaction : de dissimulation, c'est-à-dire d'effacement au sein d'une sphère œuvrant à visibiliser tout ce qui y prend place[216]. Cette dernière perspective distingue in fine un individu contemporain artisan de sa visibilité mais aussi de son invisibilité dans un espace médiatique diffus œuvrant à désopacifier le réel. Ce qui, conséquemment, ne devrait pas laisser croire que le Web n'est, dans la pratique, qu'un espace de transparence. En effet, l'organisation réticulaire de l'information accessible tend à favoriser une pratique intéressée à la perte de repères, avec l'idée d'une errance productive spécifique à la sérendipité calculée du Web – qui n'aurait rien à voir avec un processus de création mais plutôt d'organisation stratégique de la production. La manière dont se pratique l'espace du Web aurait à ce compte d'infimes similitudes avec le flâneur heureux de se perdre pour embrasser la multiplicité du monde.

Conclusion

In fine, les médias n'ont de raisons d'être que comme objets vecteurs de médiatisations communicationnelles. Les dispositifs médiatiques, c'est-à-dire les instances matérielles et les modes d'opérationnalisation de la communication qui s'y greffent, se distinguent donc par le fait qu'ils fonctionnent comme des prothèses pour un individu contemporain évalué à son efficacité à communiquer efficacement et à maitriser son exposition sociale, dans un espace médiatique contemporain diffus et hautement concurrentiel quant aux visibilités qu'acquièrent certaines représentations

[216] Comme si les protocoles communicationnels réticulaires inhérents à l'espace médiatique du Web nous refusaient notre devenir *foule* ou *masse*, en empêchant la mise en visibilité de l'unité dont elles se prévalaient, par exemple, sous la plume de Gustave le Bon– *psychologie des foules* – (1895) ou de Sigmund Freud – *psychologie des masses* (1921). Il bon de rappeler que l'installation artistique permet de réinscrire notre devenir foule ou masse aujourd'hui médiatisé, dans un corps social et sensible contextualisé scénographiquement. Cela nous parait faire d'elle un instrument producteur de connaissance saisissant si on la compare à « l'économie de la connaissance » à laquelle prétend aboutir l'opérationnalisation de tous les réseaux.

par rapport à d'autres. L'espace médiatique, aujourd'hui en voie de numérisation complète, est fondamental pour analyser la manière dont nous nous localisons dans le monde en tant qu'être communicationnel dont la condition est d'être appareillé aux techniques – que l'on parle de techniques du corps produisant la maitrise de notre exposition sociale ou des technologies numériques qui n'ont de cesse d'êtres cooptées par l'économie de l'attention capitaliste. Avec l'espace médiatique s'opère l'émergence d'un espace relationnel parvenant sous certains aspects – qui sans doute auront tendance à s'exacerber dans un futur proche – à se substituer à l'espace réel, l'espace tangible car matérialisé, parvenant par là même à transformer intégralement notre présence sensible aux choses et au monde. Ce que nous avons analysé comme processus de superposition doit donc désormais être étudié au regard des reformulations de l'expérience d'être au monde contemporain, et des mutations du sensible qui en découlent.

7.2 Le monde en images

La visualisation du monde

Pour mieux caractériser l'expérience commune d'être-au-monde qu'agence l'espace médiatique et pour approcher le sentiment d'immersion dans la réalité à laquelle nous convient les médias, il s'agit d'investir le médium écranique à travers la question des images qui s'y représentent. Car la société contemporaine est fondamentalement caractérisée par la prégnance des images que véhiculent en particulier les écrans à tous niveaux. Ainsi, l'omniprésence médiatique se matérialise dans la contemporanéité sous la forme d'un régime d'image, avec pour horizon une sollicitation visuelle intense. Au regard de l'appareillage massif des individus en technologies permettant de mobiliser instantanément l'image en tout lieu et tout instant, il apparait assez clairement que l'image est la pierre angulaire à partir de

laquelle se reformulent nos rapports sociaux mais aussi phénoménologiques[217]. La prégnance de l'image est le trait paradigmatique de notre époque appareillée à l'écran.

D'après le sociologue Fabio La Rocca, nous vivons plus que jamais ce qui s'apparente à « *une construction visuelle du monde* » (La Rocca, 2011, p.96), processus que nos ramenons à une construction rythmée par les appareils, au cours de laquelle notre regard se socialise, s'éduque et se sensibilise. Plus largement, cela signifie que l'image à l'ère des médias ne sert plus seulement de miroir, qu'elle ne fait pas que refléter le monde et ce qu'il s'y passe, mais qu'elle est ce par quoi il advient et s'édifie. Cela est notamment rendu appréhendable au regard de l'hétérogénéité actuelle des pratiques digitales de l'image, et des formes de *storytelling visuels* qui s'y associent (La Rocca, 2011). En somme, nous construisons et comprenons le monde contemporain en image : nous sommes immergés dans un monde d'images en circulation, et nous en sommes les artisans au quotidien à travers ce qui pourrait s'apparenter à un *simulacre de partage du sensible encadré par le paradigme de la communication visuelle instantanée* que rendent possible les instances médiatiques dont nous nous appareillons. Les images sont aujourd'hui vouées à faire monde, vouées à le rendre instantanément accessible au « *spectateur impatient*[218] » (Mordillat, 2018). Notre appareil médiatique global œuvre en ce sens.

Organisation médiatique du visible

Plus avant, il s'agit d'envisager l'espace médiatique comme un espace de simulation mettant efficacement en jeu une « *hyperréalité de la communication et du sens* » (Baudrillard, 1981, p.122). Ainsi, le réel circule médiatiquement, il se partage à l'état de représentations auxquelles nous accédons via des médias de toutes sortes et de tous les horizons, il se configure alors que nous nous constituons nous-

[217] Déjà, en 1951, l'historien Lewis Mumford écrivait : « *de nos jours, c'est l'expérience de la réalité qui est rare et l'image qui est devenue omniprésente* » (Mumford, 2015, p.112).

[218] Pour le cinéaste Gérard Mordillat, le spectateur contemporain est symptomatiquement impatient, pressé, dressé à l'urgence ; il est cet « *enfant gâté qui pleure et trépigne si son moindre désir d'images et de sons n'est pas immédiatement exaucé* ». Cette observation se double du constat qu' « *au nom de l'impatience, la sensation règne, et l'intelligence comme l'émotion disparaissent* », si bien que le spectateur contemporain n'a aucun recul, il est symptomatiquement « *dominé par la sensation que l'image lui procure* » (Mordillat, 2018).

mêmes comme média. C'est-à-dire que les dimensions sociales et communicationnelles que virtualise l'espace médiatique se substituent au réel. Et elles s'y substituent car elles animent le réel, en changent l'aspect. De cette façon, elles sont aujourd'hui ce par quoi le réel se trouve partagé. Aussi, on peut estimer que les dimensions sociales et communicationnelles que concentre l'espace médiatique plongent le réel dans un monde d'images plus réelles que la réalité elle-même.

Aujourd'hui la fiction consensuelle du réel se vit sous la forme d'images, à travers un partage du sensible mené dans le cadre d'un immense marché de la visibilité où s'agrègent et se réverbèrent les désirs contemporains. De fait, « *le spectacle, tel que l'ont théorisé les situationnistes, est en effet cela : un certain usage, généralisé, de la fonction de partage du sensible, sous sa forme exposée.* » (Bonnet, 2015, p.22). Or, cet usage du sensible n'est pas le commerce du sensible dans l'expérience de la perception. Il s'en distingue même radicalement puisque il correspond à une organisation du sensible répondant à des intérêts, visant à développer l'espace médiatique comme une *sphère d'investissement*. Le sensible dans sa forme spectacularisée est cette invitation divertissante à penser que nous vivons une communion d'égos mis en commun par le prisme d'images nous représentant, alors qu'en réalité, la communauté qui en résulte relève d'une addition d'égos sans aucune « *condensation intérieure* » (Han, 2017, p.90), ne disposant d'aucun commun au sens empathique du terme.

L'image, pour autant, ne semble réductible à aucun rôle : elle possède l'espace supplémentaire suffisant pour continuellement échapper à la vision qu'elle sert. L'image n'est pas le discours. On le sait avec la démonstration par l'art, elle possède cette qualité ambigüe qui ne se laisse pas totalement dire, elle n'est jamais durablement réductible à une seule interprétation : elle ne symbolise pas le monde mais ne cesse d'en parler. De ce fait, on ne peut qu'envisager l'hypercomplexité d'un monde contemporain fait d'images. Par analogie, on peut remarquer que l'ontologie contemporaine a intégré le fait que nos rapports avec le réel ne sont jamais ceux d'une fusion mais bien d'un décalage si infime soit-il. C'est bien là l'inactualité du contemporain. L'expérience offerte par les installations artistiques a justement permis de montrer la contingence à laquelle nous mène le fait d'être en immersion. Or cette contingence est commune aux images : par leurs impossibles silences, par leurs déplacements successifs, les images sont les opérateurs de la circulation

communicationnelle qu'impulsent et coordonnent les dispositifs médiatiques. Aussi, nous croyons que le primat des images et de l'imaginaire pour caractériser la contemporanéité de notre relation au monde tend à souligner la perspective d'un monde fluide, glissant, changeant, un monde agrégé de subjectivités en élaboration se vivant symptomatiquement comme parfaitement subjectives à la lumière de l'équivocité dont est porteuse l'image par nature. Les images, devenues l'apparat de l'individualité, sont le théâtre des existences médiatisées.

L'image, prise dans le régime croisé de sa circulation et de son exposition – correspondant à celui de son *hypervisualisation* –, se voit valorisée par son inconstance et célébrée pour sa portée. En effet, les images qu'accueille l'espace médiatique sont un moyen pour dire plus et plus vite. Par conséquent, elles fonctionnent dans des régimes temporels qui sont spécifiques aux processus de circulation communicationnelle instantanée et à l'impatience qui accueille leur consommation. De même, lorsque l'image devient l'objet d'une « *communication visuelle* [qui] *s'accomplit aujourd'hui sous forme de contamination, de défoulement ou de réflexe* » (Han, 2017, p.28), elle perd toute forme de pérennité synonyme de repos et de flottement, voire d'information[219]. Ainsi, l'époque de l'image est celle de la dilution paradoxale de sa puissance. Si la matérialité de l'image photographique analogique pouvait en son temps incarner ce médium nous ramenant à l'expérience parfaitement subjective du « *ça-a-été* » propre au *punctum* Barthien (Barthes, 1980), l'image numérique médiatique en est l'exact opposé : elle est une production de l'attention, elle est ce qui peut capitaliser le regard et en l'absence duquel elle disparait sous la masse. Dans l'espace médiatique informatisé, sa disparition des écrans ne signifie pas sa destruction mais plutôt son oubli qui va de pair avec l'archivage de sa trace dans l'architecture réticulaire des pratiques médiatiques. D'où l'éternel « come back » de l'image et des modes qui s'y associent, comme autant d'esthétiques individuelles puisant dans la « pop culture ».

---

[219] Conséquence : « *Les photos qui se chassent les unes les autres continuellement et conformément à des programmes sont redondantes justement parce qu'elles sont toujours « nouvelles » et qu'elles épuisent automatiquement les possibilités du programme photographique* » (Flusser, 1996, p.91). Ce qui peut être rapproché de l'impérieuse nécessité dans tout processus communicationnel d'avoir une alternance de temps faibles et forts. En effet, comment retirer une information liée à l'image où au discours quand ceux-ci affluent en permanence et jouent de techniques toujours plus élaborées pour accaparer notre attention ?

Quand Jean Baudrillard décrit le processus par lequel l'information « *s'épuise dans la mise en scène de la communication* » (Baudrillard, 1981, p.121), il fait référence aux simulacres de participation auxquels nous confine l'expérience des industries médiatiques – à la télévision, à la radio. De nos jours, la mise en scène de la communication est omniprésente, de même qu'elle se particularise désormais au niveau des pratiques individuelles. Car le processus de mise en image du monde n'est à présent plus circonscrit aux seules sphères politiques, artistiques ou commerciales, il concerne notre réalité dans ses moindres détails et dans sa banale quotidienneté. Nous parlons en ce sens d'une *organisation médiatique du visible*, une hypervisibilité dans laquelle chaque chose se rapporte à sa valeur d'exposition (Han, 2017). Ce programme communicationnel nous confronte directement à la disparition des temps faibles, de l'intime[220], corrélativement au mouvement de leur mise en scène médiatique. Par là s'exprime une appropriation sans borne du monde par l'image, un totalitarisme visuel qui fait système, processus dont le corolaire est l'épuisement du monde sensible, non en termes de référence, mais bien en termes de possibles. À l'heure des télé-technologies et de l'auto design d'un individu appelé à se constituer en média, l'hypervisibilité menant à la transparence du réel prend la forme d'une économie de l'attention qui n'est plus l'apanage des marques ou des « communicants » professionnels, mais le fait de tous. Corrélativement, on peut observer comme l'écrivait déjà Jean Baudrillard, que nous vivons « *l'absorption de tous les modes d'expressions virtuels dans celui de la publicité* », ce « *mode opérationnel simplifié, vaguement séductif, vaguement consensuel* » (Baudrillard, 1981, p.131) qui imprègne aujourd'hui non seulement nos modes d'expression virtuels mais aussi notre personne devenue, à cette heure agent de la communication médiatique. Or la mobilisation de l'image dans ce processus « omnivore » est centrale ; elle fait partie intégrante du mouvement de visualisation du monde. Il semble alors que l'image soit mise au défi d'un espace médiatique fondé sur « *la transparence superficielle de toute chose, de leur publicité absolue* » (Baudrillard, 1981, p.132), sommée de subvenir au niveau de leurs consommations capitalistes.

[220] « *Du point de vue de la valeur d'exposition, la simple existence est totalement dénuée d'importance* » (Han, 2017, p.21-22).

Plus largement, ce qui semble paradigmatique dans cette organisation est l'*agencement circulaire* de la réalité qui en résulte. Sans cesse stimulée à renfort d'images multimédiatiques mises en évidence pour leur communicabilité, la réalité médiatique correspond à ce mouvement perpétuel d'accumulation, de mobilisation et de capitalisation du monde en images calibrées dans un programme participatif et narcissique. Ce processus est la description de la simulation hyperréelle qu'engendre l'avènement de l'espace médiatique numérique. Ainsi, l'agencement circulaire de la réalité par le prisme communicationnel des images médiatiques, contribue d'après Jean Baudrillard à éviter « *la désimulation brutale qui nous confronterait à l'évidente réalité d'une perte radicale du sens* » (Baudrillard, 1981, p.121). On perçoit alors assez nettement la dimension prothétique des instances médiatiques qui agissent comme des palliatifs à la disparition des métarécits et à l'implosion des sphères intermédiaires massivement pourvoyeuses de représentation – politique, art, religion, etc. – et par là même capables d'apaiser l'individu. Par voie de conséquence, la communication est jugée efficace si elle parvient à remplir le temps et l'espace laissés vacants. Tout laisse à penser que, dans ce processus, les images œuvrent à satisfaire la perception comme l'on tapisse un intérieur, c'est-à-dire à produire la subjectivité dans un système de rationalisation du visible tendant à encapsuler le sujet. C'est pourquoi, dès que l'on parle de simulation, on se trouve questionner une forme d'immersion.

Cela étant dit, dans le système clôturé et tendant à la perfection de la simulation médiatique, on peut aussi considérer, au contraire de la dimension entropique de la situation nous conduisant ne considérer que l'accélération de notre propre fin, le devenir-faille du système. C'est-à-dire qu'à travers tout système technique, calculant comme le numérique, réside la possibilité d'une soustraction aux rapports de forces établis, par la trajectoire d'une ligne de fuite. Et cela est d'autant plus vrai aujourd'hui ;

> *« dans le contexte d'un hypercapitalisme tout-puissant, abstrait dans sa version financière du moins mais terriblement pesant dans sa réalité vécue, mondialisé, fractal,* [où] *il y a une telle pression exercée que cela fuit par toutes les fentes possibles » (Mons 2013b, p.102).*

Ainsi, la simulation médiatique du réel, si captivante soit-elle, est parcourue de failles ou de fissures que les gestes artistiques, par exemple, magnifient, ou nous font voisiner dans l'expérience spatiale d'une installation. Alors, le processus d'invisibilisation ou de canalisation des possibles qui s'organise dans la simulation médiatique du visible, se trouve conséquemment découvert, deviné, pressenti puis

contourné par diverses figures ou déformations, désacralisé et métaphorisé à travers des bifurcations et des plis du réel qui nous incitent à nous expérimenter autrement. En cela, les expérimentations des scénographies communicationnelles des installations provoquent notre émancipation et donnent lieu à des formes de savoir intériorisées, à la fois sensibles et subjectives. Cela est d'autant plus perceptible lorsque l'installation manipule l'espace médiatique et se sert des images comme des matériaux à partir desquels des sensations se font sensibles, c'est-à-dire se corrèlent à des médiums. C'est un processus de grande valeur ontologique si l'on considère que les médiums sont, dans le régime de la simulation médiatique, destinés à exercer le contrôle du sensible que demande le régime médiatique du visible.

Images surfaces, images sans profondeur

Comme l'écrivait déjà le précurseur de la critique de la représentation contemporaine Guy Debord : « *le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images* » (Debord, 1992, p.16, §4). Consécutivement, l'ère médiatique est celle de la spectacularisation de la société dans le monde que nous avons créé pour les images, espace sans profondeur, à la *surface* des images. Car l'image médiatique n'évoque aucune texture, elle n'a pas de corps, elle n'a pas d'existence qui puisse être invisible : elle se communique uniquement comme surface d'exposition, comme le reflet d'un geste de monstration. Ainsi l'image, pour parfaitement circuler sur les réseaux médiatiques et remplir ses fonctions d'intermédiaire à l'exposition de toute chose qui soit médiatisé, a besoin que rien ne complexifie sa lecture, qu'aucun bruit n'interfère dans le modèle communicationnel. Ce pourquoi elle se voit dépossédée de sa profondeur inhérente et emporte aujourd'hui dans sa définition sa valeur d'exposition. De surcroit, il est aujourd'hui indéniable que l'image fait carburer l'économie libidinale des marques et des stratégies affectives commerciales. L'image placardée sur tous les écrans – devenus nos nouveaux murs, de nouvelles scènes – produit des alliances sémantiques dont s'emparent opportunistes, conteurs professionnels (Salmon, 2008), artisans reconnus de la visibilité et professionnels de l'attention, dans le but avoué de faire travailler nos égos, nos affects et nos identités. Le spectacle de l'*image marchandise* (Debord, 1992, p.35), c'est-à-dire le mouvement par lequel les images sont « *rendues propres à la consommation* » (Han, 2015, p.80) que répercute de façon permanente l'appareil écranique médiatique, contribuent à lui

refuser toute négativité, toute part d'ombre[221]. On peut alors considérer le *vide* auquel se voit soumise l'image dans la société contemporaine de transparence[222], comme une sorte d'abîme totalement surexposée.

Ce constat d'absence de profondeur peut plus largement être généralisé dans les termes d'une *crise de la représentation* (Bougnoux, 2006) commune à l'ensemble des domaines du visible. On peut ainsi observer que l'accélération chronique à laquelle semblent nous condamner les dispositifs médiatiques mais aussi l'exposition de toute chose qui puisse potentiellement rentrer dans le champ de notre attention, expriment les affections schizotopiques que produit l'espace médiatique non seulement sur notre présence en termes de vécu, mais également sur notre regard envers une représentation qui ne se fait plus, précisément parce que l'image et la scène sont devenues, sous l'effet du régime médiatique de la communication, transparentes. Pourquoi ? En raison de la surexposition à laquelle les soumet l'espace médiatique, du fait de la tyrannie à laquelle correspond un monde où tout doit être visible[223]. Par voie de conséquence, la représentation médiatique ne parait avoir aucune forme d'affinité avec la dimension ontologique des processus scénographiques, précisément parce qu'elle a opéré sa transformation en marchandise au sein d'un espace médiatique qui suppose équivalemment toute forme de représentation dans une circularité du modèle épuisante. Ce défaut de scénographie fait écho non seulement à l'absence de texture de l'image numérique médiatique, mais aussi à l'inadéquation de l'image médiatique à la « contexture du réel » – que l'on pourrait également désigner par « agencement et épaisseur » du réel. Si la spécificité de l'image médiatique est sa disponibilité et son exécution, alors la réalité de l'espace, faites de scènes agencées les unes aux autres et agrégées dans l'expérience subjective et sensible du corps, reste inaccessible à ces images.

---

[221] Ce qui radicalement aboutit à la disparition de l'idée même de beauté. Ainsi, dans son « éloge de l'ombre », Junichirô Tanizaki écrit : « *le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombre, qu'un jeu de clair obscur produit par la juxtaposition de substances diverses. De même qu'une pierre phosphorescente qui, placée dans l'obscurité émet un rayonnement, perd, exposée au plein jour, toute sa fascination de joyau précieux, de même le beau perd son existence si l'on supprime les effets d'ombre* » (Tanizaki, 2011, p.64).

[222] « *La seule chose entièrement transparente, c'est le vide* » (Han, 2017, p.76). La caractérisation des sociétés contemporaines sous l'effet du vide comme facteur d'anéantissement des substances avait déjà été entreprit par le sociologue Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide* (1983).

[223] Autrement : « *ce qui est problématique, ce n'est pas l'augmentation du nombre d'images en soi, mais l'obsession iconique du devenir image* » (Han, 2017, p.27).

On pourrait alors proposer l'idée selon laquelle l' « *aura*[224] » dont parle Walter Benjamin, déjà anéantie dans l'acte de reproduction, conserve quelques attaches avec le sujet contemporain fondu dans l'image. En effet, bien que « *d'elle, on ne peut faire aucune image* » (Benjamin, 2012, p.50), l'aura de l'image serait aujourd'hui cette puissance confondue du regard et de l'image, entrainant un processus de scénographie de l'espace infra-subjective. Or, les images qui résultent de la mobilisation de l'espace et du temps médiatique, ne disposent pas d'un tel pouvoir dans la mesure où il leur manque ce « défaut » d'inactualité propre à toute contemporanéité du regard, défaut ou écart qui ne trouve pas sa place dans le régime d'instantanéité, de circularité et de transparence que promeut l'organisation médiatique du visible.

Finalement, si l'expérience d'être au monde s'effectue désormais en rapport au geste correspondant à sa visualisation, on peut estimer que nous adhérons au monde à travers les images et que nous le construisons légitimement par imagination. Cette superposition des images sur l'expérience vécue correspond à la disparition des représentations auxquelles renvoient les images et à l'effacement de l'expérience vécue, cela au bénéfice de la multiplicité d'expériences qu'exposent les images dans l'espace médiatique[225]. En d'autres termes, l'image est vécue comme la formulation instantanée du monde tandis que l'expérience vécue est étrangère à l'immédiateté de la relation. Car cette dernière ne s'agrège que de manière inactuelle, dans la durée voire après coup. On peut alors estimer que, du fond de l'abîme totalement surexposé où vivent les images médiatiques, le regard se fait aveugle. En effet, immergé dans la simulation circulaire du monde mis en image, sans prise de recul possible sinon en brisant le régime d'immersion que nous procure l'hyperréalité des médias que nous sommes devenus, il est de plus en plus difficile pour notre regard d'opérer le désaxement salvateur qui lui permettrait de toucher, d'affecter les images hors du devenir communicationnel dans lequel elles se trouvent partout mobilisées. Outre cette promiscuité aux images gênante pour ce

---

[224] « *L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque chose qui puisse être ce qui l'évoque* » (Benjamin, 1993a, p.464), ou autrement : « *l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il* » (Benjamin, 2012, p.25).

[225] Fabio la Rocca parle quant à lui d'une « expérience *in-visu* » (Rocca, 2011) et non *in-situ* pour caractériser culturellement notre époque. Expression qui en soi soulève assez justement le primat de l'expérience visible sur l'expérience à proprement parler sensible – c'est-à-dire étrangère à tout dessein communicationnel, dessein que cristallisent les images à l'ère des médias.

qu'elle engendre de vide et d'aveuglement, il faut estimer que le processus d'adhésion au monde à travers l'image médiatique concerne tout autant notre représentation du monde. Autrement dit, cette adhésion ne serait pas seulement phénoménologique mais aussi idéologique. En ce sens, l'hétérogénéité des pratiques digitales de l'image et la démultiplication des usages communicationnels de l'image, sont le témoignage de l'adhésion à l'idéologie capitaliste d'un monde en transformation permanente, dans lequel les images, comme autant de surfaces d'exposition individuelles, peuvent s'accumuler à l'infini, s'échanger, se voir mobilisées pour toutes sortes de programmes. C'est donc autant autour du consensus, auquel nous renvoie la situation d'un partage de la représentation par les images mobilisées par autant de processus de construction et d'appartenance à la réalité mouvante du monde, que l'on peut caractériser notre adhésion aux images dans le régime de la contemporanéité médiatique.

De l'administration du sensible dans l'espace médiatique

Dans le but d'avancer sur la caractérisation de la représentation médiatique, il nous semble nécessaire de revenir sur le processus du partage du sensible qui s'agence dans la vidéosphère médiatique. Jusqu'à présent, ce processus n'a été évoqué que sous les traits d'un simulacre oculocentré spécifique à la mobilisation immédiate du visible à fins communicationnelles. L'hyperréalité médiatique de la communication par l'image donne lieu à l'expérience virtuelle du partage du sensible.

Mais pour en dire plus, il s'agit d'ausculter la transformation subit par le sensible dans le trajet de sa représentation médiatique, c'est-à-dire de sa médiatisation. Tel quel, le processus de médiatisation du sensible n'est pas spécifique aux médias au sens précédemment défini, mais renvoie de manière générale à l'exercice de son contrôle par la maitrise de l'espace et du temps, de sa présentation via l'intermédiaire de dispositifs spécifiques. On peut en effet estimer que tout processus de médiatisation, c'est-à-dire de médiation relative à un dispositif mettant en jeu des formes d'exposition et de réception du sensible, relève dans une certaine mesure d'un *design de l'expérience sensible*. Ainsi, ce design est à l'œuvre dès qu'il s'agit d'objectiver la réalité, de la représenter, et suivant d'en produire un régime d'expérimentation stable via lequel se façonne sa communicabilité. Autrement dit, en fonction des contextes, la réalité se trouve ponctuellement

encadrée par des dispositifs de toutes sortes qui en définissent *les régimes de lumière et d'énoncé* (Deleuze, 1989, p.186), dispositifs qui découpent, discrétisent dans le visible et le senti des formes sensibles pouvant devenir l'objet d'un partage. Ces formes sont des représentations qui répondent aux nombreux enjeux de pouvoir que sous-tendent les dispositifs. En effet, le sensible n'a pas de sens à priori : il ne signifie rien d'autre que notre immersion dans le monde[226]. Aussi, ce que soulève la question de la médiatisation du sensible, nous renvoie directement au fait que le sensible est un « *élément plastique de la perception, dont il est essentiellement possible de faire quelque chose »* (Benoist, 2013, p.187), et qu'à ce titre, celui-ci concentre des attentions et des intentions qui renvoient à son façonnage.

Il faut, pour entendre ce point de départ, considérer que le sensible a toujours été l'objet d'une *administration* (Bonnet, 2015) visant à en garantir efficacement son partage. Ainsi, au début de cette recherche, nous prîmes en exemple le musée pour traiter notamment de la manière dont la réification du sensible pouvait être mise au service d'une cause nationale. L'administration du sensible avait alors pour but la cohésion des mentalités et des sensibilités autour d'un projet communautaire qui mobilisait l'identité à un niveau supra-individuel. Mais de façon générale, on peut dire que chasser la connotation, assigner du sens, éduquer ou discipliner les sens, sont autant d'étapes que porte le programme d'une administration du sensible, moment où le paradigme de sa communicabilité l'emporte sur son silence. Cette entreprise, qui détermine directement les modalités de partage du sensible, s'appuie, comme le montre très clairement le théoricien François-Jacques Bonnet, sur « *des stratégies et des structures de pouvoirs destinées à l'opérer* » (Bonnet, 2015, p.17). Dans les sociétés médiatisées, l'enjeu, d'après nous, est celui d'une plus grande efficacité dans la manière de capitaliser et d'utiliser un monde « mis en commun » par les instances médiatiques. En conséquence, nous estimons que l'hyperréalité de la simulation médiatique produit la subordination du sensible

[226] L'expérience de la perception s'effectue suivant une dialectique immersive : notre corps visible et tangible est autant vu que voyant, touchant que touché, immergé dans la *chair universelle* du monde (Merleau-Ponty, 1964, p.181). Aussi, on peut estimer que les significations que nous accordons aux choses résultent de notre capacité d'entendement envers un monde sensible auquel nous appartenons en premier lieu de par notre corps. C'est là le primat du sensible : une modalité d'être universellement partagée par le médium corporel.

Un retour sur l'espace d'expérimentation que constitue l'installation artistique donne illustration par contre-exemple de ces mécanismes. Ainsi, pour les visiteurs qui se placent dans le dispositif esthétique, l'artiste d'installation est responsable du design de l'expérience vécue, il est le seul possédant cette autorité symbolique. Mais dans ce cadre, nous ne sommes pas dans une configuration qui renverrait au geste d'une administration du sensible en vue d'en produire la fonctionnalisation ou sa capitalisation. Car même si l'espace de l'installation médiatise un certain rapport au sensible à partir des réglages scénographiques de l'attention qui entrent en jeu, il n'en est pas moins un média dans le sens où il reste une zone ouverte à l'hétérogénèse de sensible. À travers le geste de création et d'exposition, on peut estimer que l'artiste possède – encore – cette puissance politique à laquelle correspond le fait de nous faire accéder au sensible via des configurations esthétiques qui plaident pour sa singularité. De même, l'art est un moyen de se rendre sensible ou de rendre sensible des phénomènes qui subissent l'administration du sensible que catalyse l'espace médiatique, de telle manière qu'il est politique du moment où il rend sensible tout ce qui n'entre pas dans la représentation consensuelle de la réalité. Comme le rappelle Jacques Rancière, l'artiste d'aujourd'hui « *veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action* » (Rancière, 2008, p.20), qui soient vectrices d'émancipation. C'est en effet ce décalage envers l'efficacité à laquelle prétend le « monde réel » que rend sensible l'œuvre d'art contemporain lorsque elle donne lieu, comme dans le cadre de l'installation, à l'émergence de communautés transitoires expérimentant l'instabilité primordiale du sensible à travers des milieux qui ne peuvent faire l'objet d'une administration autre que celle de l'artiste – quoique ce principe puisse être soumis à négociation avec les administrateurs de l'espace d'exposition dans le cadre de gestes artistiques qui débordent le périmètre souverain de l'installation ou qui en déportent les limites à l'échelle de lieux, d'espaces voire de paysages. On peut ainsi considérer l'installation comme un contre-modèle de l'autonomie à laquelle nous prétendons accéder à travers les dispositifs médiatiques. Ainsi, en se soumettant au dispositif spatial de l'installation, les visiteurs renoncent exceptionnellement à leur image, renoncent au pouvoir d'administration du sensible

qui s'incarne en leur corps propres, renoncent au contrôle dont ils sont les dépositaires dans une société de contrôle[227].

Comme nous avons pu l'analyser, tout processus de partage du sensible tend à faire émerger des rythmes qui mettent en tension l'espace et le temps de sa présentation. Ces rythmes sont des représentations de l'expérience vécue : ils correspondent à un réel en train de se construire. Cette construction prend essor à partir du « *système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les parts et les places respectives* » (Rancière, 2000, p.12). Cela signifie bien, comme nous l'avions auparavant cerné, que le partage du sensible va de pair avec l'actualisation du rapport de position dans la représentation qu'agence ce processus. Or cette actualisation renvoie à la *politicité du sensible* (Rancière, 2000), dans l'organisation du monde qui s'en sert pour exister à travers une communauté. Dès lors se pose la question de notre capacité d'entendement face à cette construction, et subséquemment de notre émancipation vis-à-vis de l'organisation du réel qui en émerge. C'est dans cette dialectique fondamentale auquel se rapporte notre devenir en tant que sujet, que se construisent les pratiques communicationnelles qu'elles soient médiatisées ou non.

Néanmoins, dans une sphère médiatique où toute chose qui puisse être entendue ou vue ne l'est que sous l'effet de la circulation et dans le règne de la transparence, où tout est voué à être communication et où les possibilités d'accéder au monde sont bien plus rapides et frappantes, on ne se trouve pas dans un espace ayant cette politicité : ce qui prime est la publicité et non la dimension publique de l'espace, laquelle supposerait, si elle était première, des enjeux politiques et communautaires. D'ailleurs, l'espace public médiatique ne visibilise-t-il pas un

[227] C'est là faire référence aux *sociétés de contrôle* étudiées par Gilles Deleuze à la suite des travaux de Michel Foucault sur les *sociétés disciplinaires*. La société de contrôle est une société dans laquelle le contrôle est devenu immanent, diffus et décentralisé, et ne s'exerce plus que par l'intermédiaire d'un régime hypercommunicationnel dans lequel la participation de tout un chacun est requise. Corps et cerveaux sont les objets de ce contrôle sournois qui affecte causalement le sensible. Car les sociétés de contrôle sont des sociétés dans lesquelles le sensible est administré en vue de produire un contrôle des individus sur eux-mêmes, quant à ce qu'ils croient, voient, disent, sentent, montrent… etc. Ainsi, l'administration du sensible dans l'espace médiatique ne peut fonctionner que si l'entreprise mène à l'avènement d'un pseudo sentiment de liberté individuelle, sentiment qui agit comme condition et garantie de l'efficacité du contrôle. Dans les sociétés de la communication médiatique, on peut estimer que la liberté individuelle néolibérale est moteur des processus de simulation.

pluralisme d'intérêts divergents façonnés par la multiplicité des images en circulation ? N'est-il pas un espace atomisé, fragmenté en autant d'égos que n'en produit la société néolibérale ? Sur ce même sujet, qui a-t-il de plus légitime dans la société médiatique actuelle que notre égo tentant vainement de s'exposer et de se faire entendre ? Alors que par définition, l'espace médiatique, l'espace du Web notamment, est un espace communicationnel sans corps intermédiaire qui soit en capacité de fournir la médiation nécessaire à l'émergence d'un espace politique et ou esthétique. La publicité sur laquelle se règle nos pratiques communicationnelles emporte avec elle toute forme de projet commun qui mettrait en tension, ou provoquerai la crise des formes paramétrées du partage du sensible tel qu'il se reproduit à l'infini dans la société médiatique.

Nous estimons, par voie de conséquence, que les logiques médiatiques conduisent à ce qui s'apparente à un *simulacre d'émancipation*. Car l'espace médiatique est un espace d'émancipation, au sens où s'y dissolvent en apparence les marges de manœuvre face aux discours et de la même manière face aux images. Ces dernières, multiples et manipulables, deviennent des supports de subjectivations plastiques et multimodales. Autrement dit, notre devenir média est émancipant au sens où la communication y devient un domaine de compétence partagé par tous et partout, pouvant servir, à partir des matériaux et du travail, à « *remettre en cause l'opposition entre regarder et agir* » (Rancière 2008, p.19) sur le sensible. Néanmoins, dans ce monde incitatif et transparent[228], où aucune de ses parties ne soit pas exposée et où tout est voué à faire partie du spectacle, il n'y a aucun moyen de percevoir la distribution des positions à laquelle nous renvoie notre participation dans la représentation du réel. Constitué comme média à la hauteur de son individualité, chacun peut participer au réel quelle que soit sa situation dans la représentation : l'espace médiatique est le lieu où s'exposent indistinctement les sources, la sphère où se côtoient et se frottent les images entre elles dans un voisinage sans espacement. Ce constat d'atomisation et de simulation des pratiques communicationnelles médiatiques, réfute par définition l'émergence de projets politiques ou esthétiques qui s'attacheraient à entretenir une position médiale, au sens d'une médiation, envers les multiplicités. Au contraire, toute possibilité

[228] « *Ce qui garantie la transparence* […] *c'est l'hypercommunication* » (Han, 2017, p.85).

d'évolution conduisant à ternir, à causer du « bruit » sur la circularité communicationnelle de la simulation, est inenvisageable précisément parce qu'elle ne peut être le fait d'individus esseulés mais uniquement de communautés fondées sur la condensation des subjectivités à un niveau dépassant le cadre calculé des dispositifs communicationnels médiatiques. Conséquemment, on peut estimer que le simulacre d'émancipation repose sur la communication pour et par tous, au profit de sa néantisation, via des instances médiatiques qui relèguent les potentiels effets des médiations médiatiques aux logiques d'exposition et de prolongement de soi.

Conclusion

La médiatisation du sensible par l'appareil médiatique donne ainsi lieu à une administration du sensible face à laquelle on ne peut transiger, car toute chose pouvant ternir l'hypercommunication du réel sera vouée à ne pas exister sous la forme de représentation. Par analogie, l'expérience de la transcontextualité des images qu'évoque la schizotopie dénote cette impossibilité. Comme nous l'avons vu (chapitre 2.3 et 7.2), la disparition des souverainetés contextuelles singulières dans le régime de la mobilisation capitalistique du temps et de l'espace, est concomitante du processus de superposition de l'espace médiatique sur l'espace concret. Ce mouvement a pour conséquence la substitution de l'expérience scénographique des contextes sensibles par l'opérabilité dont sont emprunts les régimes de temps et d'espace qui proviennent de la sphère médiatique. Tout cela met en exergue le nivellement des contextes de présentation de l'image. Autrement dit, l'espace est aujourd'hui vécu comme « *une sorte de potentiel indifférencié* » (O'Doherty, 2012, p.64), et il semble que face à cela, toute image soit bonne à prendre, quel que soit l'espace, quelle que soit la scène. Aussi, la projection du monde sur nos écrans nomades met en exergue l'absence de relation à un niveau sensible, entre l'image résultant de l'hyperréalité médiatique et la scène spatiale par laquelle se vit sa représentation. Il y a ici une problématique nous ramenant à l'alternance primordiale entre territorialisation et déterritorialisation. Or, l'image semble incapable de servir de médium de territorialisation du fait de la déterritorialisation permanente à laquelle correspond sa situation médiatique. Le constat est donc celui que l'administration du

sensible dans l'espace médiatique visuel, fonctionne à travers la séparation symbolique de l'image et de la scène[229], relation qui se trouve remplacée par la valeur d'exposition de l'image. En conséquence, lorsque la simulation se substitue à la représentation, la relation à l'image s'effectue instantanément et ne revêt plus aucune profondeur : l'image joue comme mode et surface d'exposition d'un sensible ramené à la valeur d'usage dont il est fonction. Dans cette situation, il manque au « *non lieu scénique* » (Guérin, 2008, p.33) qui habite l'image, l'emplacement, c'est-à-dire l'expérience du « camper » et non seulement celle du « décamper » que véhicule sa circulation médiatique. Car les images médiatiques, même si elles peuvent se faire le reflet de situations spatiales, notamment à travers les médias localisés, projettent sur le sensible un rythme mondain qui disqualifie de fait la dimension scénique d'où elles proviennent.

7.3 Le médium et l'installation

Perspectives d'images

À la différence d'autres formes d'espaces, l'espace médiatique ne renvoie à aucune réalité géographique. Il est une sphère diffuse, fluide, que l'on ne peut borner, précisément parce que c'est un espace intermédiaire, un espace relationnel qu'il est impossible de retrancher en dehors des processus d'actualisation qu'en fournissent les pratiques individuelles. Face à cela, on pourrait estimer que les images sont les écrans donnant accès à l'espace médiatique. Elles en sont les écrans et non simplement les représentations, parce que leur mobilisation dans le régime médiatique repose sur un processus de partage du sensible correspondant à l'usage de la fonction sociale du sensible en sa forme exposée. Dans l'optique de cette administration, les images font écran au sensible comme elles donnent accès au monde organisé médiatiquement. Elles sont des formes sensibles subordonnées

[229] Le concept de *scénation* (Leleu-Merviel, 2002) abordé dans la première partie de cette recherche, tente justement d'intégrer les articulations de l'image avec sa scène à l'aune du processus de sa désolidarisation.

au régime de la simulation médiatique. En poussant la réflexion, cela signifie que l'espace médiatique se rend visible à travers les images mais que, par contre, l'écran rend visible l'espace médiatique. Cette dialectique, entre immersion et reflet, nous invite à focaliser notre réflexion sur le médium en tant qu'espace intermédiaire où s'exécute la médiatisation du sensible à l'échelle du monde. Ainsi, « l'écran global », ce médium faisant office d'horizon pour les images dans le paradigme de la simulation médiatique, devient un espace de contact, un moyen pour toucher l'espace médiatique, cela plus qu'aucun autre médium. À cet égard, on peut estimer que la digitalisation des pratiques de l'image est une manière d'enclencher cette promiscuité et de faire disparaitre toute distance pouvant servir à préserver à minima le processus de représentation du monde envers sa simulation médiatique.

Penser au milieu

À la lumière des processus de médiatisation précédemment évoqués, nous abordons pour l'instant le médium comme l'intermédiaire à travers lequel nous expérimentons le design de l'expérience sensible. Cette expérience ne désigne pas seulement l'étape de configuration du sensible et le geste de son exposition, mais désigne également le moment de sa réception. Néanmoins, cet agencement nous contraint à n'envisager le médium que sous les hospices d'un dispositif concentrant des enjeux d'exposition et de réception, non pas *entre* le voir et le faire-voir, mais plutôt aux deux extrémités du processus, dans la relation médiatisée. Or le médium, au milieu, est un intermédiaire, il excède la dimension de la relation pour situer un espace « en plus », au sens et où l'on peut y distinguer un milieu jouant de singularité, que l'on ne peut réduire à l'espace d'un dispositif. Ce pourquoi il s'agit de penser le médium au niveau de sa transmission ou de sa territorialisation, à l'état d'une tierce relation permettant de dépasser les logiques d'administration du sensible voire d'outrepasser l'espace de communication. Ce qui signifie qu'on ne peut se résoudre à définir le médium à l'aune des processus – contrôlés – de médiatisation du sensible. En ce sens, il nous parait décisif de repenser le médium en dehors de la mobilisation spectaculaire qu'en demande le processus de médiatisation, afin de réfléchir à la *médiation* comme processus fondateur de nos rapports au monde.

Nous l'avons analysé précédemment, le milieu est à la fois un moyen et une matrice. En ce sens, le medium est l'espace intermédiaire, l'horizon via lequel nous

parviennent les phénomènes, en tant que celui-ci parvient à médiatiser un rapport au monde, à configurer dans les termes d'une ontophanie, c'est-à-dire d'une phénoménotechnique, la manière dont les choses et les êtres apparaissent à l'état sensible dans le mouvement de la perception. Mais il est également l'espace dans lequel a lieu le phénomène, la sphère, l'atmosphère singulière qui le détermine hétérotopiquement et dans laquelle nous nous territorialisons. Ainsi, pour notre recherche, nous envisageons l'installation comme une forme de médium dont la marque est la structuration scénographique du milieu. Il parait en effet décisif d'insister sur le fait que l'expérience des scénographies communicationnelles qu'offrent certaines installations artistiques contemporaines, matérialise particulièrement l'ambivalence d'un espace-milieu, en cristallisant le sentiment que l'installation est simultanément un prisme, permettant à son visiteur de déceler indirectement quelque chose niché dans contemporanéité du monde et une zone, à l'intérieur de laquelle s'échafaude des processus de subjectivation inhérents à cette sphère à la fois sensible, sociale et médiatique. Nous voulons par là pointer le caractère fondamentalement complexe du médium dès qu'on le traite comme un milieu. Complexité qui renvoie au fait que la réalité inhérente au milieu est « *trajective* » (Berque, 2015), c'est-à-dire construite dans le balancement entre objectivité et subjectivité, entre sédimentation des savoirs et processus de subjectivation, structurée dans le mouvement même de ces allers-retours entre intériorité et extériorité, au rythme des déterritorialisations et des reterritorialisations du sujet. Le milieu est l'espace intermédiaire au sein duquel s'exerce la contemporanéité de nos trajectoires existentielles, précisément à cause de cette tension qui fait de l'expérience de la médiation une expérience toujours désenclavée du contexte circonscrit par un dispositif. Cette expérience réunie dialectiquement le dedans et le dehors, l'archaïque et le contemporain, à travers un milieu qui ne peut être réduit à une description formelle mais qui doit s'envisager pour les attaches, les amitiés qui le relient au monde et ce, quels que soient les temporalités ou les espaces, quelles que soient les sensations qui en résultent.

Ainsi, réfléchir au médium par le milieu permet de comprendre que le médium n'est pas un appareil. Il y a une conception ontologique du médium qui n'est pas réductible à sa mobilisation spectaculaire ; cela est primordial à prendre en compte. De fait, le médium devenu appareil, est l'objet technologique de consommation. Ainsi, dans l'optique restreinte du régime de l'image médiatique, le médium écranique est un appareil. Alors devenu un moyen de comparer les images entre

elles, l'écran agit comme un mode d'apparition configurant les images ensemble dans l'organisation médiatique du visible. L'écran, au service de cette organisation, n'affiche que des images vouées à exposer du sensible.

Pourtant, tout comme l'installation, l'écran peut être considéré comme un milieu au sein duquel vivent les formes sensibles que sont les images. Il y a en effet une « hospitalité » du médium à prendre en compte, au sens où peut être médium tout ce qui reçoit le sensible et le laisse vivre, libre d'affection et d'interprétation, à l'état d'exister hors des sujets connaissants que nous sommes.

Dans une très belle réflexion sur le sensible, le philosophe Emanuele Coccia écrit :

> « *Le sensible (l'existence phénoménale du monde) est la vie surnaturelle des choses – la vie des choses au-delà de leur nature, outre leur existence physique – et simultanément leur existence infra culturelle est infra-psychique»,* et de rajouter *: « le médium est un fragment de monde qui permet aux formes de prolonger leur vie au-delà de leur nature et au-delà de leur existence matérielle et corporelle »* (Coccia, 2013, p.62).

D'après cette lecture, le médium est ce qui permet aux choses d'exister hors d'elles, à l'état d'image. Il est le lieu de la réception même au sens où il reçoit des formes sensibles : il est une réserve en puissance de temps et d'espace, constituée en milieu nécessaire à la vie du sensible. En conséquence, on peut estimer que le médium n'est ce que l'on croit identifier comme tel que dans une moindre mesure. L'hétérogénèse de l'expérience de la perception nous invite justement à ne pas définir le médium à partir de la nature, de l'usage ou de la forme des choses, mais à considérer au contraire l'absence de fonction du médium : le médium ne peut se comprendre dans un champ rationnel. Nos smartphones, n'auraient en ce sens que très peu à voir avec ce que recouvre la notion. Tout au plus il s'agit là de supports de communication, de dispositifs de médiatisation nous permettant de nous constituer, à notre petite échelle, comme des médias. Or, les médias, nous l'avons vu (chapitre 7.1), consacrent l'administration du sensible afin de garantir son partage, alors que le médium, même s'il est toujours pris dans des usages et des pratiques qui en cadrent la portée, n'a pas en soi de contenu étant donné qu'il est lieu de la réception même. Conséquemment, il s'avère que dans l'organisation médiatique du visible propre à l'espace médiatique, le médium échappe à notre attention, il se présente toujours à l'entendement « par l'intermédiaire », c'est-à-dire via ce qu'il médiatise – que puisse être ici entendu une image, un message, une expérience ou autre chose. Ce qui fait écho à la célèbre formule que Marshall Mc Luhan (1968) : « *le médium, c'est le*

message » – ritournelle suffisamment souple et perspicace pour coller au style de chaque époque.

Finalement, « penser au milieu » signifie donc mettre l'accent sur cette vie du sensible, indépendamment de l'instrumentalisation dont témoignent les médiums quels qu'ils soient, indépendamment de leur « devenir interface » à l'orée du paradigme de la communication et de l'exposition médiatique. Il y a ainsi un aspect intéressant à creuser quant au rôle du médium dans la manière dont nous percevons l'espace médiatique. Dès lors, l'enjeu parait être celui de pouvoir traiter de la tension qui afflige la pratique lorsque elle se trouve à la fois saisie, percluse par le devenir-interface symptomatique des supports médiumniques dans l'espace médiatique et à la fois menée par un désir qui transcende ces usages et ces analogies.

Médium : espace de médiation

Répétons, de nouveau : le concept de médium ne peut pas être réduit aux mécanismes de médiatisation de la communication identifiés dans l'objet médiatique. C'est-à-dire que la médiatisation, n'est, pour reprendre les termes du médiologue Régis Debray, qu'un « *cas d'espèce ou variante circonstanciée de la médiation* » (Debray, 2006, p.8). Autrement dit, « *le médium ne se confond pas avec ce qui se désigne comme « médias »* » (Debray, 2000, p.125) ; il recouvre en effet des réalités autrement plus vastes, précisément parce qu'il n'est pas enfermé dans une perspective communicationnelle ou spectaculaire mais concerne notre relation au monde dans son caractère hétérogénique. Aussi, nos situations existentielles sont enveloppées d'une multiplicité de médiums à travers lesquels nous construisons la réalité. Nos subjectivités transitent via les médiums : nos milieux quels qu'ils soient, mentaux, sociaux, affectifs, sont constitués de médiums de différentes natures. Le médium se situe donc toujours en deçà ou au-delà du média, soit au niveau d'une *micro-ontologie* (Coccia, 2013) impliquant le sensible comme être en supplément[230], ou alors au niveau moyen d'un intermédiaire faisant état de l'organisation du monde, c'est-à-dire d'un support à travers lequel se joue pour le sujet s'en emparant une

[230] Comme l'écrit le philosophe Jocelyn Benoist : « *le sensible ne manifeste pas un être : il est un être* » (Benoist, 2013, p.219).

forme de mise en relation avec le monde[231]. Quant à cette seconde orientation, Régis Debray démontre que le médium est cet intermédiaire revêtant différentes natures :

> *« qui ne se contredisent pas, se superposent souvent mais ne peuvent en aucun cas se confondre » ; il peut désigner « un procédé général de symbolisation* […] *un code social de communication* […] *un support physique d'inscription et de stockage* […] *un dispositif de diffusion »* (Debray, 2000, p.35).

Ce balisage médiologique nous renvoie au fait que le médium est fondamentalement tourné vers le monde. Ainsi, le médium relie présent et passé à travers le devenir relationnel du sujet. C'est un continuum au sens où il distend les modalités relationnelles elles-mêmes. En son sein, le sensible est constamment voué à la multiplicité, ouvert vers l'extérieur du monde et non plié sur lui-même. Par là, on peut considérer que les médiums sont des espaces indéterminés où croissent par excédant les formes sensibles. Ce sont des « espaces surnuméraires » susceptibles d'accueillir une infinité d'images. Ce pourquoi nous disons que le médium est par nature inadapté à l'entreprise d'administration du sensible.

D'autre part, la multiplicité médiumnique signale que les médiums sont sensibles aux mutations et aux innovations qui accompagnent le développement des sociétés humaines. Car les médiums sont le monde. C'est pourquoi ils se transforment, changent au rythme de l'homme. Il parait alors important d'indiquer ce qui a trait aux logiques d'imbrication systémique des médiums et des médias entre eux. Car, dans la sphère médiologique, les médiums et par extension les médias, fonctionnent de manière emboitée et en synergie. Ils s'inscrivent tous dans un *lignage* (Debray, 2000). Chaque nouveau médium et média prenant place dans un paysage contemporain hérité des époques passées, il est logique d'observer des formes de rupture et de discontinuité qui illustrent les processus continuels de mutations de nos espaces de médiation. Il encore plus judicieux d'entrevoir, à l'inverse, des formes de continuité[232], des passerelles d'un média à l'autre et d'un médium à l'autre, cela de manière « transmédiatique ». Ce phénomène est

---

[231] Ces distinctions sur deux plans nous ramènent à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment les « *machines désirantes* » et les « *machines sociales* » travaillant respectivement sur des niveaux « *moléculaires* » et « *molaires* » (Deleuze et Guattari, 1973).

[232] C'est en ce sens que l'on peut observer que « *le médium pousse par le milieu* » c'est-à-dire que « *le nouveau prend effet dans, par et à travers de l'ancien* » (Debray, 2000, p.92).

aujourd'hui particulièrement prégnant notamment à travers les formes narratives transmédiales que déploient les industries médiatiques.

Pour illustrer ce qu'est un médium, on peut renouer avec le musée comme médium attitré de l'œuvre d'art. En effet, au musée, cette dernière se trouve en capacité d'apparaitre et de se développer comme telle, c'est-à-dire dans la situation typique de produire ses effets dans la coïncidence de la pratique spectatorielle. La médiation muséale intervient ainsi au niveau du social, autant par rapport au rôle social de la création qu'au niveau de celui joué par le regard. En se faisant espace de destination de l'art aux yeux du public, le musée devient le médium par lequel découvrir l'art et conséquemment celui par lequel éveiller son regard à des nouvelles formes sensibles. À un échelon en dessous, les œuvres d'art et plus spécifiquement encore les installations, sont aussi des médiums si l'on estime qu'elles sont, comme peut l'être le musée, des *matrice de sens*, c'est-à-dire des espaces intermédiaires au sein desquels ont lieu des expériences sensibles et des processus de subjectivation qui transcendent la réalité afférente au cadre dans lequel a lieu la pratique – la notion de « matrice » signifie justement la dimension générative de ces processus. On peut alors estimer que le processus de médiation muséale, esthétique, ou de tout autre genre mettant ou non en jeu des dispositifs, engage le sensible dans une échappée, c'est-à-dire provoque sa survenance corrélativement aux « devenirs » qui s'en inspirent.

Cela est autrement perceptible dans le champ de la pratique esthétique où le médium désigne le matériau qu'utilise l'artiste pour construire sa pratique, ou plus généralement, pointe l'ensemble des effets de ce médium sur la pratique artistique et inversement. Dans ce cadre, le médium est la matérialité de l'art en tant qu'il définit son essence (Rancière, 2008b). Ainsi, un photographe compose l'image à partir d'un dispositif technique : il détermine singulièrement une « vue de l'esprit » marquée de son empreinte, depuis un appareil qui fait « apparaitre » la réalité. Ce n'est donc pas tant l'objet de la photographie tel qu'il apparait dans la représentation technique qui prime, mais l'acte du photographe comme création d'image émergent du médium photographique, nous donnant accès à un milieu sensible inédit – dont les photographies sont le témoignage. L'exemple du médium photographique semble parfaitement illustrer le fait, justement circonscrit par Hans Belting, selon lequel « *les médiums s'inscrivent dans notre perception corporelle et la modifient. Ils gouvernent l'expérience que nous faisons dans l'acte de regarder, puisque c'est sur leur modèle*

que tout à la fois nous percevons et nous nous dessaisissons de notre propre corps » (Belting, 2004, p.21). On peut alors percevoir que le médium est une *extension de nos sens* (Mc Luhan 1968), un intermédiaire dans lequel l'être sensible est fondu et avec lequel il perçoit le monde. Ce qui, par extension, nous amène au fait qu' « *il n'y a pas de phénoménologie : seule existe une phénoménotechnique* » (Coccia, 2013, p.61), mais c'est un autre sujet.

En résumé, ces exemples nous paraissent témoigner de la théorie médiologique de Régis Debray pour qui le médium ne donne pas lieu, par la médiation, à un processus temporalisé de communication mais plutôt de *transmission* (Debray, 2000). La transmission engendre de la continuité spatio-temporelle entre des moments et des lieux différents[233] et non seulement contenus aux seules dimensions spatiales et temporelles des processus communicationnels. Le médium est donc un « *dispositif véhiculaire* » (Debray, 2000, p.31), soit « *un dispositif matériel véhiculant du sens et qui* (…) *organise une sculpture du sensible par la transmission pénétrante de ce sens* » (Krajewski, 2015). Ce processus correspond à la médiation en tant que relation offrant à devenir par l'intermédiaire d'un corps, quel qu'il soit, à travers lequel vivent les images – le sensible.

L'installation est un médium

L'installation, elle, ne vit comme médium qu'à partir de l'espace. C'est un agencement scénographique réunissant des éléments à la fois matériels et virtuels en une synthèse qui n'est significative qu'à l'orée du tout qui s'y dessine. Et cette synthèse, c'est dans l'expérience de l'espace qu'elle se forme. Mais dire que le médium de l'installation est l'espace ne suffit pas pour faire de l'installation un médium. Afin de la qualifier de médium, il s'agirait de se retourner vers la scénographie.

---

[233] Comme espace de contact avec le monde, le médium est ouvert sur d'autres territoires – ce pourquoi il est impersonnel. Le médium nous met en rapport d'adjacence et de continuité avec des réalités qui vivent sous d'autres temporalités. Par exemple, à travers ce livre que je tiens en main, désignant par là ses caractéristiques sensibles et l'ensemble des techniques, des savoirs et des sensibilités dont il est l'héritier, je perçois le monde dans sa continuité. La médiation entraine le sujet hors de lui, par delà l'aire communicationnelle de sa relation au médium. Par extension, on peut observer que le médium est ce qui permet à la fiction d'exister dans la densité du réel.

En tant que construction scénographique, l'installation est multimédiatique : elle fait cohabiter des éléments hétérogènes, elle les agence, elle les mélange. Or la spécificité de cette relation est que chaque élément présent se trouve être « plus que présent », c'est-à-dire présentifié voire rendu « présentable » pour l'événement. C'est du moins comme cela que l'expérience de la perception dans un contexte esthétique le fait apparaitre. En d'autres termes, la sphère de l'installation réorganise à son compte les « cosmétiques » présentes, met à distance les milieux dont sont chargés les objets et même les images, pour les faire apparaitre autrement. Cela ne signifie pas que tous les affects et les percepts se trouvent laminés ou gommés sous l'effet aplanissant de l'espace holistique de l'installation, mais force est de comprendre que l'installation nous renvoie de fait à l'exercice du mélange, du métissage et de l'hybridation de toute chose, en un espace « trans » qui manifeste au-delà de l'assemblage auquel il correspond. Ainsi, l'installation nous confronte à une réalité autonome quant au fait qu'elle se suffit à elle-même, qu'elle n'est justement pas qu'un assemblage. De manière prototypique, nous voyons donc dans la forme de l'installation une sorte de « méta-médium » fonctionnant à la fois comme milieu éclairant une poïétique singulière à chaque œuvre, et à la fois comme moyen en tant qu'espace-vecteur, espace-catalyseur de représentations. Ainsi, l'installation-médium est à penser en son centre et à ses marges. À l'échelle du médium, cela signifie bien que s'opère deux niveaux de relation envers le sensible. D'une part, dans la relation la plus infime, la moins objectivable, la plus liée l'expérience éphémère, contextualisée, du corps présent dans la composition. Un corps transigeant avec chaque morceau de cette composition et qui amasse en son sein, la diversité inhérente à l'expérience offerte par la combinaison d'images, d'objets et de sensations, pour en produire la synthèse unique. D'autre part, au niveau du transport scénographique auquel nous assistons lorsque l'installation devient véritablement l'intermédiaire qui reçoit les corps sentants et les sujets pensants, et qu'alors il devient possible pour les visiteurs d'habiter l'univers dépeint à l'issue du geste artistique. L'installation-médium ne devient effective qu'en rapport de consubstantialité avec le corps sensible.

Revenant à la définition du médium par le message par Mc Luhan, il s'agirait alors d'affirmer que le message de l'installation c'est le dispositif, soit la dramaturgie, l'iconographie, la scénographie, la chorégraphie, c'est-à-dire la totalité de l'expérience esthétique, sociale, sensible, que détermine le dispositif spatial. Cela pointe effectivement le fait que « *le message d'un médium ou d'une technologie c'est*

le changement d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines » (Mc Luhan, 1968, p.26). D'autre part, au niveau de la médiatisation de ces processus, on peut estimer que l'agencement scénographique de l'installation traduit symboliquement le geste d'une occupation de l'espace d'exposition par l'artiste : c'est un discours matérialisé en tant qu'il signale visiblement un dissensus, creusant, pliant, par le médium de l'espace, la fiction consensuelle du réel. Autrement dit, les installations *interviennent* dans l'espace de l'exposition, interviennent sur l'ordre du visible, sur le réglage sensible ambiant et sur les substances sociales qui s'y visibilisent. En conséquence, nous interprétons le message dans le médium de l'installation sous la forme d'une prescription curatoriale et d'un geste tous deux investis d'un *devoir* et d'un *pouvoir* offrir à la vue des régimes de visibilité alternatifs, des scénographies qui officient comme des espaces de maturation et de « *résonance* » (Rosa, 2018), des contretemps comme des contre-emplacements et des contre-discours, au travers desquels naissent chez le visiteur des états de conscience et de perception qui pointent la totalité de l'expérience vécue dans les termes d'un décalage ou d'un changement d'échelle hétérologique.

Conclusion

In fine, l'installation-médium, devenue espace où sont freinées les logiques par lesquelles se présente le réel d'ordinaire, illustre la fonction de soupape de l'art comme représentation du réel[234]. Alors, à la mesure du rôle que joue l'expérience de l'espace dans l'expérience esthétique des installations, ne pourrait-on pas estimer l'installation comme un *mode d'espacement* envers le réel ? L'installation artistique serait alors ce *médium qui remédie aux médiatisations* ; processus qui se rendrait particulièrement visible dans le cas d'installations écraniques dans lesquelles l'image vidéo – dans l'écho à nos existences médiatisées – accède à de nouvelles formes de

[234] L'artefact incarne le principe de la représentation dans sa propension à mettre à distance le réel. Mais ce mécanisme est aussi primordial au niveau de l'ontologie, comme en témoigne le philosophe Clément Rosset : « *le présent serait par trop inquiétant s'il n'était qu'immédiat et premier : il n'est abordable que par le biais de re-présentation, selon donc une structure itérative qui l'assimile à un passé ou à un futur qui, à la faveur d'un léger décalage qui en érode l'insoutenable vigueur et n'en permet l'assimilation que sous les espèces d'un double plus digeste que l'original dans sa crudité première. D'où la nécessité d'un certain coefficient d' « inattention à la vie » au sein même de la perception attentive et utile* » (Rosset, 1984, p.63).

présentification. Ainsi, l'installation artistique, par le milieu sensible inédit qu'elle constitue pour son visiteur, promet certaines expériences durant lesquelles l'image accède à la visibilité par d'autres chemins et se laisse approcher dans des configurations obliques, au cours de moments marqués par des rythmes désadaptés aux effets de nivellement des souverainetés contextuelles singulières qu'appelle l'espace médiatique dans son fonctionnement. Les scénographies communicationnelles inhérentes aux installations permettent en ce sens d'approcher l'espace médiatique à travers des régimes d'espace qui rompent avec le dogme de la transparence, dont l'organisation médiatique du visible se fait l'instrument. Nous estimons dans cette optique que l'installation est un médium via lequel s'opère la rencontre de l'image avec la scène. Cette direction laisse entrevoir le travail de condensation du réel qui s'effectue dans l'installation. Ainsi, par l'intermédiaire de la scénographie, le réel parvient à une forme de profondeur que l'espace médiatique lui dénie. Dans l'installation, le réel se trouve de nouveau en prise avec l'opacité primordiale et constitutive de tous les phénomènes sensibles ; il ne fuit pas, ne fuite pas comme l'information dans la société de transparence. C'est là, il nous semble, que s'opère le renversement ou la métaphorisation de l'espace médiatique que gouverne la médiation de la forme installative.

Cette analyse nous demande conséquemment de porter attention aux installations contemporaines prenant en objet l'espace médiatique. On peut ainsi se demander comment les scénographies de l'espace préconisent des formes de découpage dans l'organisation médiatique du visible ? Et comment, contre la transparence médiatique du réel, se rend perceptible une éthique du contraste dans les espaces d'installation artistique ? N'ayant usé d'œuvres dans cette partie, nous tacherons d'apporter des éléments de réponse au cours des prochaines.

Plus largement sur ce chapitre portant sur l'espace communicationnel médiatique, il faudrait redire la gageure qu'il y a à traiter d'un espace qui n'est est pas un au sens géographique. Car l'espace médiatique est un espace de relation comme le médium est un intermédiaire. C'est-à-dire que l'espace médiatique n'est espace qu'à la condition du médium à travers lequel nous accédons au sensible. Mais, comme cela est pressenti, traiter de la dimension médiatique du réel en un format spatial, permettra d'aborder les liaisons scénographiques de notre terrain de recherche avec cette sphère omniprésente.

Par ailleurs, nous avons pu analyser dans cette partie combien l'espace médiatique est une construction apparentée à une organisation du réel, visant à entretenir et à propulser des modes communicationnels sans attache envers la dimension scénique des phénomènes sensibles, qui s'y représentent notamment à l'état d'image. Cette construction ne renvoie pas à l'idée d'un monde virtuel, mais plutôt à celle d'un monde fluide pouvant être capitalisé au moyen de dispositifs de médiatisation favorisant la fragmentation du réel. Un tel processus peut s'observer à travers l'opération de visualisation du monde que nous effectuons avec nos interfaces médiatiques personnelles. Le déferlement d'images, qui est propre à notre époque, est un symptôme de la circulation du réel que nécessite la simulation communicationnelle du monde. Mouvement qui, comme nous l'avons vu (chapitre 7.2), nous est devenu indispensable, sans lequel nous serions pour ainsi dire privés de la réalité.

Pourtant, nous savons tous, nous l'expérimentons quotidiennement à travers la distance et l'inadéquation que nous entretenons envers ce qui se prétend réel, que le monde ne se donne pas totalement dans l'espace médiatique. De même que l'on ne peut totalement adhérer à l'idée que la mobilisation médiatique du visible débouche sur la dissolution des images. Car toute image, il nous semble, faussement médium qu'elle est dans l'espace médiatique, transporte néanmoins avec elle un médium : la scène. Aussi, on peut estimer, au regard de l'incomplétude qui caractérise l'espace médiatique, que ce qui échappe au système clôturé et autoréférentiel de l'hyperréalité médiatique est précisément l'expérience scénographique de notre action sur le monde. Cette expérience concerne directement le génie de notre regard, cet impensable à travers lequel le monde se transforme, plie et implique le réel dans une relation impondérable. Ainsi, malgré l'extension des possibles de l'image, qui s'expose et s'affiche ostensiblement partout sur des écrans peuplant toujours plus densément nos environnements domestiques et publics, on peut estimer que l'administration du sensible est une donnée que nous avons intégrée et avec laquelle nous jouons pour mieux expérimenter la contemporanéité de notre situation.

Au regard de la prééminence des processus de médiatisation du sensible dans l'expérience contemporaine des images, nous croyons que l'installation, en tant qu'espace fictionnel porteur d'un dissensus, peut permettre d'observer et de réfléchir à la manière dont l'espace médiatique mute ponctuellement sous l'effet d'une

configuration spatiale qui donne corps et confère une assise scénique aux phénomènes sensibles qui s'y représentent. Ce processus nous semble opérer de l'intérieur, comme si les lignes de fuites que condensait l'installation provenaient non de l'extérieur d'un monde déjà parfaitement clôturé et accaparé, mais de l'intérieur, de manière générative. En ce sens, les processus de subjectivation inhérents à certains espaces d'installation, correspondent moins à une trouée dans la vidéosphère qu'à la création sui-generis d'un nouvel horizon à l'intérieur même du système médiatique.

En plus de cet horizon, il nous intéresse d'investiguer la manière dont les médiums qu'embarque l'installation dans son dispositif, se transforment simultanément à la transformation du « message ». En effet, si les images diffusées dans un contexte esthétique, comme celui de l'installation artistique, ne sont pas regardées avec les mêmes niveaux de regard, avec la même attention ou la même intensité qu'en situation quotidienne de déambulation dans l'espace public ou de navigation sur le Web, cela provient du fait que les médiums, écrans, matériaux, objets présents dans l'installation, parviennent à des niveaux de significations totalement renouvelés sous l'effet de la scénographie environnante. Le milieu sensible de l'installation fonctionne effectivement comme un médium, au sens plus particulier d'une matrice, qui réorganise et recompose la réalité du monde à partir de la scène vécue comme rupture ou discontinuité. C'est pourquoi l'installation, en tant que forme et geste scénographique, conduit au renversement des modalités médiatiques d'accès à la réalité. Finalement, l'enjeu est de comprendre comment s'organise ce renversement qui ne peut être une méthode ou un plan, mais qui est toujours le fruit d'une trajectoire scénographique singulière, d'un regard « au milieu » du monde et non pas « en dehors », comme en témoigne impunément la médiatisation du réel. Car, à l'inverse d'un monde hors-sol, simulé, l'œuvre d'art nait dans le battement, dans le rythme vivant du monde. C'est à ce titre qu'elle l'implique et ne l'explique jamais, qu'elle n'en manifeste que les dimensions les plus opaques et les moins transparentes, qu'elle n'en pointe que la profondeur et contrecarre de fait tout programme qui viserait à le rendre lisse.

Chapitre 8 - La contemplation des images

Après avoir analysé le fonctionnement de l'espace médiatique, nous allons opérer un retour à l'espace de l'installation, dans le but d'observer comment les artistes d'installation parviennent à reconfigurer la vidéosphère. Cette direction nous donnera à approcher le travail de la scénographie comme mode d'inscription de l'image dans l'espace. Aussi, l'enjeu semble être celui du contexte sensible dans lequel les images apparaissent en situation d'installation, postulant que le pouvoir de la scénographie puisse être perçu au niveau du processus de désolidarisation des images du régime d'exposition médiatique. Car l'installation, en plus d'opérer aux niveaux de son assemblage et de son montage la médiatisation du sensible, est un médium appliquant sa médiation. En conséquence, il s'agit pour nous d'investir la manière dont l'installation provoque chez le visiteur une attention aux images qui ne se confond pas avec son pendant publicitaire. Comment cette attention entraine-t-elle le regard vers *une activité contemplative inédite*, en comparaison de la manière dont celui-ci est mobilisé dans l'espace de la simulation médiatique ? Dans cet horizon, nous envisageons à nouveau les installations comme des lieux d'expériences, des laboratoires pour observer et sentir des processus subjectifs de réagencements éphémères de la réalité. Par ailleurs, étant entendu que l'écran est le support de référence de la communication visuelle que promeut outre mesure le régime médiatique contemporain, il conviendra d'aborder les manières dont l'installation peut potentiellement subvertir le devenir médiatique de ce médium transversal, tout à la fois cadre coercitif et milieu d'images, notamment à travers le genre de l'*installation écranique.* Par extension, cela nous conduira à réfléchir à cet art contemporain à part entière qu'est la vidéo. Celle-ci semble trouver dans l'installation les conditions plastiques, scénographiques, dramatiques, chorégraphiques, nécessaires à l'extension du champ des images, à la mutation des cadres mentaux et des regards portés. Les scénographies communicationnelles des installations vidéo transcendent le régime médiatique dans lequel semble progressivement confinées et réduites les images du monde.

Nous l'avons entrevu avec les œuvres mobilisées jusqu'alors : le propre de l'installation est le dissensus qu'elle représente. Dissensus envers ce qui se prétend

réel, dissensus quant à ce qui peut ou non exister et quant à la manière dont s'organise le monde, dont il se rend sensible[235]. Dans la pratique, les installations mettent en tension notre présence par l'intermédiaire de dispositifs techniques, spatiaux, dramaturgiques, qui débordent le sens commun, qui provoquent notre sortie momentanée du cadre de la simulation quotidienne. Le spectacle de l'art contemporain incite justement à considérer que les artistes se jouent du réel, ironisent dessus, s'amusent à en renverser les logiques, l'utilisent à leur compte, le réassemblent, le réagençent au sein de scénographies qui transforment la réalité de l'espace à partir de découpages, d'assemblages, de collages de portions originales à la fois visibles et invisibles dont l'entrelacement scénographique fait apparaitre des milieux sensibles inédits. Ces espaces, comme autant de contretemps et de contre-emplacements à l'époque de la mobilisation du temps et de l'espace, tendent à approfondir la contexture du réel, à réactiver la multiplicité du sensible qui préexiste à toute fiction, via l'intermédiaire ontologique des médiums : le milieu de l'installation fait émerger des contextes sensibles qui officient dans l'épaisseur de la réalité vécue. Autrement dit, par leurs spatialités immersives, les installations confèrent une théâtralité à la scène vécue, une grandeur à « l'événement » du sensible.

Peut-être n'est-il pas inutile de redire que l'expérience de la réalité est façonnée par le décalage constant des existences simultanément menées sur les versants du virtuel et du concret. S'il y a un événement du sensible, on peut alors estimer qu'il survient en relation à la situation hétérotopique de l'installation. Car l'événement ne nous parait exister qu'en rapport avec la manière dont l'hyperréalité médiatique en use pour entretenir son niveau de circularité. Ainsi, au regard de l'événement du sensible, l'événement médiatique est une contrevérité qui se distingue de la première en termes de conséquence – élément que l'événement au sens médiatique du terme ne peut intégrer, sans quoi c'est la structure même de l'appareil médiatique qui devrait se transformer. Plus loin, nous voulons envisager que l'hétérotopie de l'installation incarne un intervalle contextuel permettant aux images, c'est-à-dire au sensible, « d'avoir lieu » : de nous toucher de manière

[235] Jacques Rancière l'a brillement analysé : « *Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable, et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. C'est en quoi consiste un processus de subjectivation politique : dans l'action de capacités non comptées qui viennent fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible* » (Rancière, 2008, p.55).

surnaturelle, de nous mettre à nue. Car l'expérience de l'intervalle scénique que métamorphose l'installation plonge le regard errant du visiteur dans le désœuvrement. Nous considérons par là que la mise en abyme de l'installation retourne indirectement le regard du visiteur vers lui-même, le met au devant de ses désirs, le pousse à s'expérimenter quitte à en perdre les mots. Cela constitue vraisemblablement un renversement de nos habitudes médiatiques et de nos certitudes face aux images qui font aujourd'hui le monde globalisé. Mais il faut bien, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « *accepter, devant l'image, de perdre les repères de nos propres mots. Accepter l'impouvoir, la désorientation, le non-savoir* » (Didi-Huberman, 2014, p.52) pour qu'ait lieu l'événement du sensible. En ce sens, nous estimons que le médium de l'installation opère singulièrement la réunion de l'image et de la scène, au cours d'une expérience parfaitement ambigüe ayant des difficultés à se dire. En conséquence, l'hypothèse à faire est que l'installation, à l'ère des médiatisations médiatiques, constitue un mode de médiation susceptible de « ré-auratiser » les images, transformation corrélative de l'opacification du réel que produisent les images dès qu'elles sont désolidarisées de l'espace médiatique – c'est-à-dire qu'elles composent une scénographie. Partant, il parait décisif d'investir la dimension scénographique de ce phénomène : comment l'expérience de l'espace hétérotopique nous amène à expérimenter l'*hétérologique* ? C'est-à-dire nous amène à faire l'expérience de *ce qui est tout autre*[236] sans que nous ne disposions de connaissance sur cet événement du sensible. On peut par là estimer que l'installation matérialise la pratique *profane* du visiteur, au sens où le voilà ici amené à désacraliser son regard, à excéder les cadres épistémologiques de sa pensée, les cadres sensibles et culturels qui canalisent sa pratique.

D'une autre manière, nous voulons investir la mise en tension qui se produit lorsque l'installation artistique s'approprie l'espace médiatique contemporain et inversement. Ce que nous visons se situe à la confluence de l'espace localisé de l'installation et du nomadisme de l'espace médiatique. C'est-à-dire que l'espace

[236] Comme l'a théorisé Georges Bataille en 1933 : « *l'existence hétérogène peut être représentée par rapport à la vie courante (quotidienne) comme « tout autre », comme incommensurable, en chargeant ces mots de la valeur positive qu'ils ont dans l'expérience vécue affective* » (Bataille, 1989, p.143). L'hétérologie selon Bataille permet, semble-t-il, de se figurer comment les images se « ré-auratisent » dans un contexte scénographique artistique, dans le sens où « *la réalité hétérogène* […] *se présente comme une charge, comme une valeur passant d'un objet à l'autre d'une façon plus ou moins arbitraire, à peu près comme si le changement avait lieu non dans le monde des objets, mais seulement dans les jugements du sujet* » (Ibid, p.142).

médiatique est une sphère diffuse, autant caractérisée par sa labilité que par sa porosité, qui ne renvoie à aucune forme sédentaire, qui se caractérise simplement par sa dimension fluide et son potentiel déterritorialisant. En son sein les images sont les agents d'une combinatoire communicationnelle sans assise scénique, sans profondeur, à travers laquelle s'expose le sensible. À contrario, l'installation incarne l'expérience scénographique de l'art. Son geste fondateur donne naissance à des contextes spatiaux résilients face aux décentrements du monde extérieur. C'est un lieu de résonnance pour les images, au sein duquel elles s'entretiennent, stoppent le mouvement de dispersion conduisant à l'implosion. Ainsi, l'installation se transmet comme expérimentation d'un milieu. Elle est, répétons le à nouveau, consubstantielle de l'expérience sensible du corps cheminant dans l'espace.

Cependant la dichotomie nomade/sédentaire peut être détricotée. D'abord parce que l'installation se caractérise aussi par ses migrations, dans les réseaux muséaux bien sûr, mais aussi en une multiplicité d'espaces et de lieux hétérogènes. Il y a ainsi toute une dimension allographique de l'œuvre à prendre en compte dès que l'on envisage ses redéploiements territoriaux, à plus forte raison si l'on estime que l'espace public est devenu un vaste champ d'exposition et d'expérimentation où se montent et se démontent des scénographies communicationnelles institutionnelles qui s'attachent à « designer » l'expérience sensible de l'espace et des lieux. De même, la pratique de l'exposition in-situ pointe un anticonformisme latent dans la manière de scénographier. Le rôle de la scénographie est justement d'ouvrir un champ de potentialité quand à la manière dont l'œuvre se « continue » dans le mouvement administré de son exposition au sein des réseaux de la visibilité publique, au sein même de l'événement qui pourvoit à son établissement. De l'autre coté, il faut bien dire que l'espace médiatique n'est fluide qu'à l'aune de la circulation communicationnelle qui s'organise massivement dans le régime de l'image marchandise. Soit qu'il possède une réalité, une matérialité en dehors de l'extension des possibles que condense le médium à travers la multiplicité qui y transparait. Aussi, à vouloir travailler sur l'articulation de l'installation avec l'espace médiatique il faut avoir à l'esprit l'instabilité ambivalente de cette relation qui jamais ne se contient totalement dans le rapport à l'ici et du maintenant, ni même exclusivement dans la sphère médiatique dont la fluidité paradigmatique nous désaxerait supposément de cette relation.

Alors que l'espace médiatique s'intègre de façon plus ou moins explicite au geste de captation du réel issu de l'artiste, il nous parait symptomatique de considérer au terme de cette manipulation que l'espace de l'installation se trouve à la fois solubilisé sous les effets des médiatisations interactives, et à la fois raccordé au réel. C'est quelque chose que nous avions pointé en première partie lors d'une réflexion générale sur l'interactivité : la dimension scénique de notre relation au monde s'évapore dans la médiatisation, elle se disperse communicationnellement à travers les dispositifs interactifs. Cette dispersion relève de la mise en commun du monde qui s'opère à l'intermédiaire des médiums technologiques[237]. Par là, se met au jour l'idée que l'expérience offerte par le médium de l'art, et plus précisément par l'installation-médium, est en résonnance avec le monde de par le double mouvement de médiatisation et de médiation du sensible qui s'y agence. Ainsi, le paradigme de l'interactivité, qui imprègne de plus en plus la création contemporaine, signale également l'appartenance commune de l'œuvre et des hommes à la marche du monde. « *L'esthétique relationnelle* » observée et analysée par le critique d'art Nicolas Bourriaud (1998), nous parait de la même manière pointer le devenir « transitionnel » de l'œuvre d'art contemporain quand elle incarne, particulièrement à notre époque communicationnelle, un devenir relationnel commun aux arts et aux hommes. En d'autres termes, l'œuvre d'art, symptomatiquement vécue comme un domaine d'investissement comme un autre, incarne de mieux en mieux cet espace interstitiel, relationnel, pouvant constituer un univers de subjectivation original, mais également servir de socle et de source d'inspiration à une communication esthétique de plus en plus prégnante et diffuse. L'installation est donc envisagée pour sa position intermédiaire dans l'organisation du réel et pour la poïétique des spatialités qui découlent de cette situation.

Pour approfondir ces questionnements, nous allons investir plus densément la manière dont l'installation manipule, s'empare, déforme et métaphorise plus ou moins directement l'espace médiatique. D'abord, par l'exemple d'une œuvre sans fausse ambigüité, nous aborderons comment l'espace de l'installation peut devenir

[237] De plus, en équipant nos corps, en encadrant nos existences avec les appareils interactifs, on retrouve ce que le philosophe Pierre Lévy appelle « *la mise en commun des organes virtualisés* » (Lévy, 1995b, p.26).

un lieu de confluence scénographique où à lieu une tension entre l'espace médiatique diffus, et l'espace localisé et localisant de l'installation.

Dans un deuxième temps nous porterons plus précisément attention à notre rapport aux images à travers une installation dont la scénographie « théâtrale » renverse notre attention aux images et affecte la nature même de notre regard. Là encore, on pourra se représenter comment l'installation métaphorise la vidéosphère en transformant son matériau à partir d'aspérités sensibles qui proviennent du mélange des images et de la scénographie.

Dans un troisième et dernier temps, nous aborderons une œuvre se définissant comme une performance vidéo. À travers elle, nous tacherons de mettre sur un même niveau d'analyse l'espace environnant de la projection et le film lui-même, de façon à investir les processus de recomposition du corps, des sensations et du regard, qui s'opèrent à l'intermédiaire du film et du contexte de visionnage.

8.1 Scénographies communicationnelles de l'espace médiatique

Scénographies médiatiques dans l'installation

Que l'espace médiatique soit devenu un objet ou un matériau pour l'artiste d'installation n'a rien d'exceptionnel. À chaque moment de son développement, l'art contemporain s'est toujours intéressé à la manière dont les technologies pouvaient servir de support pour l'élaboration d'expériences esthétiques et sensibles nouvelles. Car l'art contemporain n'existe que dans la relation à l'expérience du contemporain[238], s'en faisant le reflet, le symptôme voire la critique. Ainsi, ne se définit-il pas comme « *celui qui assume sa technicité, mieux, qui l'exhibe (…)* » (Debray, 2000, p.62) ? L'art multimédiatique paradigmatique d'une création

[238] Pour Marshall Mc Luhan : « *seul l'artiste véritable peut affronter impunément la technologie, parce qu'il est expert à noter les changements de perception sensorielle* » (Mc Luhan, 1968, p.37).

contemporaine ouverte à tous les matériaux, toutes les images, tous les médiums, n'en finit pas de témoigner de la plasticité ambiante sur laquelle se règle aussi, par accointance, le regard contemporain [239] . Ce mouvement d'ensemble dénote également la prégnance de l'espace médiatique comme paradigme pour analyser les mutations des stratégies de créations artistiques dans le domaine de l'installation (Siou Durand, 1997). La question qui se pose alors est de savoir comment se manifeste, dans le milieu de l'installation, la mise en relation esthétique à l'espace médiatique ? Par là, il s'agit d'interroger la manière dont l'espace médiatique se trouve objectivé par la pratique artistique, c'est-à-dire rendu à la fois perceptible et présent sous une forme métaphorique, à travers des dispositifs qui investissent les reformulations médiatiques de nos existences contemporaines, et qui engagent tout à la fois le corps et le regard du visiteur. La place de l'interactivité dans ces dispositifs est essentielle au titre de rapport partagé et conditionné par l'espace médiatique. Cela se joue au niveau des scénographies communicationnelles médiatiques : le geste artistique reformule localement les processus de médiatisation du sensible, à partir de dispositifs qui œuvrent de façon indirecte, dans l'inactualité qui caractérise la contemporanéité du geste artistique, à désaxer notre regard et à affecter le devenir communicationnel médiatique de nos existences appareillées aux dispositifs de communication.

En outre, l'enjeu parait être celui d'interroger les interrelations spatiales et le mélange effectif des spatialités à un niveau scénographique : comment la scénographie permet la réunion en une seule situation de contextes à priori divergeant, émanant à la fois des flux et des images médiatiques et à la fois du territoire localisé et localisant de l'installation ? En d'autres termes, il s'agit d'approcher, comme le remarquait judicieusement le sociologue Guy Sioui Durand dès 1997, les processus par lesquels :

> *« l'espace environnemental, l'espace corporel et l'espace médiatique peuvent s'associer et conjuguer leurs qualités respectives pour créer des zones de débordement parallèles – et même opposés – aux pratiques sédentaires de l'installation »* (Sioui Durand, 1997, p.72).

[239] De là, peut être formulé le parallèle évident entre artiste et chercheur, chacun œuvrant dans son domaine à percer l'inactualité de notre situation à chaque instant du vivant. Autrement dit, chacun d'eux cherchent à renverser l'administration du sensible, à en dépasser le stade de l'apparence et à en sonder la profondeur au moyen de dispositifs de pensées qui expérimentent en dessous ou au dessus « du monde réel ». C'est là le propre de toute recherche, quel qu'en soit le cadre.

Le rapport à l'espace-milieu et à l'espace-temps de l'installation s'effectuant pour ainsi dire à l'intérieur du cadre, « au milieu » du contexte sensible, mais également à ses limites, à travers les extensions qu'en fournissent les médiums, « *entre corps et langage, entre lieu immédiat et média* » (Sioui Durand, 1997, p.71) il y a ainsi à percevoir comment cohabitent stabilité et instabilité dans le milieu de l'installation manipulant l'espace médiatique. Cette ambivalence, qui met en jeu des formes d'espaces et des temporalités discordantes, et qui participe à étirer la zone d'influence de l'installation suivant une esthétique relationnelle, semble au final relever de la médiation qu'instaure l'installation en tant que médium se changeant, au moment de sa pratique, en un *mode d'espacement* envers le réel. Ainsi, expérimenter le milieu sensible de l'installation, ou participer plus ou moins directement aux dispositifs qui s'y agencent, revient à construire une réalité nouvelle, à la faire émerger par le milieu si l'on peut dire, alors que, c'est la tendance avec les dispositifs interactifs, les installations médiatiques nous confrontent dans le même temps aux devenirs déterritorialisants des espaces communicationnels médiatiques. C'est dans cette tension que l'on peut rendre compte de la manière dont les scénographies communicationnelles médiatiques se métaphorisent alors qu'elles interviennent sur la scène de l'installation, mouvement que nous estimons générateur de profondeur, vecteur de sensations, d'affects et de vertiges, ceci alors que la perception contemporaine est symptomatiquement anesthésiée sous l'effet des multiplicités et de la consommation des images.

« La Matrice » : une représentation de l'espace médiatique

Pour tenter d'investir ces aspects, nous allons nous pencher dans un premier temps sur l' « installation-comportementale » : *Matrice*, réalisée par l'artiste numérique Erik Lorré et sonorisée par le compositeur Florent Collauti. Celle-ci fut notamment exposée dans le cadre du festival *Aujourd'hui Musiques* se déroulant du 16 au 25 novembre 2018 au Théâtre de l'Archipel à Perpignan. L'installation était présentée dans le cadre d'une programmation d'avant-garde tournée vers la création musicale et visuelle, au titre d'installation sonore et interactive. L'œuvre était exposée dans une salle de répétition d'ordinaire fermée au public. Elle accompagnait, en préliminaire, une seconde installation occupant la salle, dénommée *Cocon*, conçue par les artistes Urbrain et Ôtanô, laquelle reposait sur un

dispositif d'immersion en proposant au visiteur une expérience multisensorielle atypique[240].



Vue d'installation 24. Erik Lorré, Florent Collauti, *La Matrice*, (16/11 – 25/11/2018). Théâtre de l'archipel, « Aujourd'hui musiques », Perpignan. © Fées d'Hiver. Photo : Théâtre de l'archipel.

La Matrice recoupe un espace de déambulation plongé dans la pénombre. Aux sols, des flèches vertes fluorescentes organisées comme des circuits-imprimés mettent en relation un parcours de l'espace avec des projections murales aux teintes verdâtres, dont certaines sont interactives. Dans l'air : une litanie sonore faite de frémissements et de minuscules crépitations omniprésents à proximité des surfaces éclairées. Jalonnant l'espace de déambulation, les projections mettent en scène le « Rain Code », célèbre représentation de la matrice créée par les frères Wachowsky dans le film de science-fiction The Matrix (1999). D'ores et déjà, avant même d'entamer la description du dispositif de l'installation, il est important de rappeler cet élément de pop-culture issu de l'industrie hollywoodienne. Avec lui, c'est l'ensemble des fantasmes qui gravitent autour de l'intelligence artificielle et de la robotique qui

[240] Installation très reposante s'il en est puisque il s'agissait de s'allonger sous un dôme à 180° qui était parcouru de projections, d'en écouter les bruissements, d'en sentir les émanations olfactives et de se laisser parcourir des vibrations que répercutait, au rythme des ondes sonores, un tapis vibrant dans notre dos.

se trouvent cristallisés dans une œuvre cinématographique grand public aujourd'hui considérée comme un monument de la science fiction.

Il s'agit d'abord d'observer que la représentation du code de la matrice, réutilisée dans l'installation, agit sur notre regard, en situant contextuellement un univers fictionnel chargé d'affects et de fantasmes – conformément aux thématiques de l'immersion et du virtuel qu'explore la saga Matrix. Le *Rain Code* est en effet fascinant quant à l'imaginaire qu'il sous-tend. Totalitaire, incompréhensible, il nous renvoie à une dystopie qui embrasse le destin d'une humanité asservie par les machines qu'elle aurait elle-même créée. De fait, ces lignes de codes verticales, sans lisibilité, qui coulent indéfiniment à la surface de l'écran, telles des écritures abscondes du direct des flux, nous alertent sur l'architecture virtuelle de nos existences contemporaines médiatisées, menées à la croisée de dispositifs embarquant des algorithmes qui, de plus en plus, scrutent et enregistrent nos vies, nous aident à la décision et orientent nos désirs, sans que cela ne soit perçu.

De la même manière, le processus de simulation de la réalité par les dispositifs communicationnels médiatiques trouve dans la représentation qu'en donne le *Rain Code* une tonalité inquiétante. Car l'image qui en résulte nous afflige de la conscience que la simulation n'a en soi aucune fin, non comme but mais comme processus fini : la finalité de la simulation est la simulation elle-même. À travers elle, nos existences médiatisées fonctionnent, simultanément se territorialisent et se déterritorialisent dans le mouvement continu de la circularité médiatique. Dès lors, on peut insister sur le fait que l'installation manipule des territoires fictionnels qui à la fois représentent et nous renvoient à des espaces existentiels. Or ces espaces existentiels sont relationnels, c'est-à-dire qu'ils dénotent l'interconnectivité sur laquelle se règle notre existence dans la simulation de l'espace médiatique. Ces « territoires relationnels », construits en termes de rapports communicationnels et d'imagination, qui plus est associés à des dispositifs interactifs, provoquent le débordement du territoire spatial de l'installation pour le situer dans un espace dématérialisé.

In fine, *Matrice*, à travers sa scénographie, nous semble constituer un contexte sensible intéressant pour approcher la mise en abyme du réel qui se joue ici à l'intermédiaire du milieu et de l'univers visuel. Ainsi, les dispositifs qu'intègre l'œuvre d'un coté et ce que connotent les images de l'autre, notamment en termes sémiologiques, nous poussent à observer cette installation comme une œuvre

foncièrement attachée à cerner l'espace médiatique, voire à l'absorber. L'étude des dispositifs interactifs présents dans l'œuvre mettra en surbrillance cette captation de l'espace médiatique.

Simulation médiatique

Avant de détailler et d'analyser les dispositifs interactifs que comporte l'œuvre, nous voulons souligner, comme une manière d'argumenter l'idée d'un espace médiatique totalement cerné par le geste de l'installation, que la dimension scénographique du projet artistique intègre déjà, au niveau de sa conception, cette orientation. En effet, *Matrice* repose sur le projet d'une *scénographie-modulaire*, c'est-à-dire d'une scénographie qui n'est pas arrêtée et dont la finalité et de s'adapter à des contextes événementiels qui ne recoupent pas les mêmes enjeux ni les mêmes lieux. Cela signifie que le régime allographique de l'œuvre est inscrit dans la définition du projet artistique et qu'il rentre en accointance avec la nécessité pour les artistes de faire se correspondre fluidité médiatique et formation spatiale[241]. Ainsi le concept de scénographie-modulaire nous semble symptomatique des difficultés de l'espace de l'installation à exister scénographiquement sous l'effet des déterritorialisations médiatiques. La question est de savoir comment faire se corréler une scène spatiale entretenant des rapports scénographiques affiliés à l'espace environnant et aux territoires qui s'y agencent en permanence, avec un espace de médiatisation s'attachant à ramener au plus près du milieu de l'installation les virtualités de l'espace médiatique ? La centralité de l'écran, support scénographique de référence pour cette installation, coupe court à ces questionnements : l'installation n'existe qu'en raison du degré de visibilité des écrans qu'elle embarque.

À cette scénographie prônant l'adaptation s'intègre un dispositif interactif fondé sur un double processus de captation. En effet, la matrice capte en temps réel les flux numériques qui proviennent du lieu. Elle fait sienne les ondes wi-fi que produisent les smartphones des visiteurs, intègre les flux d'entrées et de sorties des réseaux Internet que les artistes ont choisi de faire entrer dans le champ de la

[241] Comme ils l'écrivent eux-mêmes : « *à l'image du flux de donnée informe et non matérialisé, l'installation ne comporte pas d'architecture figée* » (Fées d'Hiver, 2018).

Matrice. L'œuvre est pour ainsi dire branchée sur le lieu de son exposition, elle capte et ingère ces flux pour en retranscrire l'activité, mais aussi la présence invisible[242]. Ainsi, l'animation monotone du code, qui sans cesse s'écoule puis s'efface pour resurgir inexorablement sur une autre partie de l'écran, se module en fonction de ces trafics imperceptibles qui, sous l'effet de l'œuvre devenue interface, se rendent sensibles. Et de la même manière, l'ambiance sonore qui accompagne ces manifestations visuelles résulte d'une partition générée par les flux qui rentrent dans l'aire de captation de l'œuvre. Le design sonore effectué en amont est cependant déterminant pour approcher ces flux d'une manière contemplative. De cette manière, en mettant à distance les écrans qui nous entourent et qui captent l'attention, et en écoutant, on se retrouve à sonder une certaine profondeur ambiante. Par là, on peut se figurer l'épaisseur de l'espace médiatique qui nous enveloppe, y accéder sous une forme diffuse et indirecte qui, bien qu'elle soit complémentaire dans l'approche, diverge de la représentation surfacée qui accompagne notre regard alors qu'il se déplace, dans le mouvement de notre déambulation, d'une paroi à l'autre, d'un écran à l'autre[243].

Finalement, dans l'une et l'autre de ces approches complémentaires, on perçoit l'opération de médiatisation des phénomènes électromagnétiques environnants en termes de design du sensible. Autrement dit : au moyen de différents médias, l'installation simule l'espace médiatique. Sous la forme d'une interactivité passive mettant en jeu un dialogue homme-machine à un niveau qui dépasse notre seul présence et notre seul regard, l'installation fait accéder à la représentation le paradigme de la simulation. Peut être ainsi interprétée ce qui relève d'un processus de représentation visuelle de la simulation au niveau du code s'exécutant à l'image. Processus qui emprunte d'autres chemins lors de la transformation des ondes électromagnétiques en ondes sonores. Ces « dérivations » de l'espace médiatique par l'intermédiaire de l'installation, sont des manœuvres artistiques qui nous font accéder à la simulation, en rendant sensibles les flux sur lesquels nous n'avons véritablement aucune prise et sommes incapables de

[242] « *Sans hacker les données, elle n'illustre que le flux, la quantité de données circulantes* » (Fées d'Hiver, 2018).

[243] L'installation est bien le résultat de deux sensibilités artistiques ayant collaborées.

sensation[244]. Il n'y a pas là lieu de parler de métaphorisation compte tenu de l'adresse directe à l'espace médiatique qui s'exprime, mais on peut estimer que la circularité des motifs scénographiques rendus présents avec ce diapositif de captation, confère déjà une certaine forme de profondeur à la simulation de la réalité que nous vivons. En ceci, nous touchons à travers cette expérience esthétique au rythme de la simulation, quoique la notion soit mal choisie et que l'on pourrait plus justement parler de « vibrionnement » pour illustrer la perpétuelle agitation à laquelle nous renvoie le grand vide de la simulation hypercommunicationnelle.

Cependant, c'est un détail important, on ne peut prendre conscience de ce dispositif que si l'on s'éduque à l'œuvre, c'est-à-dire que si l'on se renseigne sur l'œuvre à partir des éléments de médiation institutionnelle dont nous disposons en complément – cartel, aide à la visite. Cette situation illustre le caractère indispensable de la médiation dans l'appréhension de l'art contemporain, et nous rappellent, par rapport à l'objet de la simulation qu'ont choisi les artistes, que la position de spectateur, malgré ses manques, peut constituer un préliminaire à l'émancipation, c'est-à-dire à la désimulation – dont la saga Matrix se fait le récit.

Captation des corps

Secondement, l'œuvre intègre un dispositif de captation des corps. Ainsi, à la bonne distance et en restant un minimum statique, comme si l'on se trouvait singulièrement attentif aux flux médiatiques environnant, la matrice scanne les silhouettes des visiteurs pour les intégrer dans sa composition[245]. De façon linéaire, alors qu'un premier écran nous pose la question de notre « entrée ? » dans la *Matrice*, le second nous informe du « scanne en cours … » puis, à l'issue de quelques secondes, nous souhaite la « bienvenue » avant que ne s'affiche un message indiquant : « vous êtes la matrice ». Ces bribes sont en anglais. Le scanne prend quelques secondes durant lesquelles on peut observer l'animation à l'écran

[244] Mais si tel était le cas, cela ne serait-il pas insupportable ? La multiplication des troubles d'hypersensibilité aux ondes électromagnétiques dans la population urbaine mondiale témoignent en ce sens.

[245] Pour la scénographie dont il est question, ce dispositif n'intervenait alors qu'en rapport à un seul écran en particulier.

changer, les lignes de codes s'agrégeant progressivement les unes aux autres pour reproduire superficiellement l'image de notre corps. L'écran devient alors une sorte de miroir, un médium calculé, permettant au corps de se dédoubler dans l'animation de la matrice. Une fois absorbées et implémentées, les silhouettes se réfléchissent dynamiquement à l'écran en suivant nos mouvements, sous la forme d'agrégats de lignes de code verticales en perpétuelle transformation. Enfin, lorsque l'on s'éloigne de la zone de captation, notre double calculé s'évapore progressivement alors que disparaissent les agrégats codés.

Le présent dispositif donne à observer un double de soi devenu une partie de la matrice, un reflet fantomal ou une ombre devenue trace. Réflexivement, le dispositif de l'installation donne ainsi l'illusion que le corps virtuellement reproduit est toujours un peu plus que notre reflet, en ce sens qu'il manifeste ce moi virtuel et social articulé « en temps réel » à la contemporanéité des existences et des relations médiatisées[246]. Ici se manifeste de manière sous-jacente la propension de l'espace médiatique à médiatiser les corps, à les exposer, à faire d'eux les éléments d'une communication phatique régie par des médias essentiellement *corporels*. Cette orientation fait appel à ce que Jacques Ibanez Bueno nomme le « *corps commutatif* » (Ibanez Bueno, 2016), c'est-à-dire cette instance par laquelle se déclenche une contagion communicationnelle provoquée par la mise en présence visuelle des corps par l'intermédiaire de nos « organes » médiatiques. C'est pourquoi nous interprétons ce dispositif comme une métaphore des logiques d'exposition médiatiques. En effet, en s'appliquant à donner à la *Matrice* l'accès à son image, on retrouve sous une forme métaphorique la manière dont nos regards, dès qu'ils s'exercent dans l'hyperréalité de la simulation médiatique, se portent de façon narcissique à leurs intentions. Rappelons que si les médiums sont des extensions de nos sens, les médias sont alors des prolongements du moi. À ce propos, cette installation ne donne rien d'autre à observer que soi-même devenu l'élément transfiguré d'une composition esthétique. En détail, cette composition résulte d'un calcul binaire qui est à l'image des deux couleurs qui fondent le code esthétique de

[246] L'information du cartel est explicite et met en avant un désir d'explicitation : *« Pénétrez dans l'espace de la matrice et observez comment celle-ci qui vous observe… laissez la machine vous comprendre, vous numériser, vous scanner puis laissez vous embarquer dans le monde virtuel du code pour découvrir que vous existez aussi dans une seconde vie… numérique celle-ci »* (Cartel de l'exposition, 2018).

la *Matrice* – l'abîme noir, couleur de la saturation, représente la profondeur insondable du calcul, tandis que le code vert qui le strie, semble en provenir. L'écran devient donc une surface de réflexion voire de contact ou s'exposent les corps participants. De fait, l'expérience de la proxémie avec les autres corps des visiteurs interagissant à mes cotés, se manifeste sur la scène de l'écran sous la forme d'une composition mettant en scène nos mouvements et les rapports de distance qui nous séparent physiquement. Autrement dit, les participants deviennent ensemble les éléments d'une représentation au sein de laquelle se manifeste à contrario leur proximité à travers l'écran. On pourrait ainsi rapprocher ce qu'il est possible d'analyser dans ce dispositif du concept de *scénation* (Leleu-Merviel, 2002), en soulignant avec lui la manière dont les contextes à la fois spatiaux et écraniques s'interpénètrent dans l'expérience du visiteur, pour donner lieu à une scénographie de l'interactivité via un exercice de présentification de l'espace médiatique – tentative que l'univers fictionnel mobilisé est là pour souligner de manière inquiétante.

Finalement, dans le couplage du dispositif interactif de captation des trains d'ondes électromagnétiques avec le dispositif d'implémentation visuelle des corps sur écran, on retrouve l'idée d'un espace virtuel se superposant à l'expérience sensible. Cette incursion renvoie au transport sensible de notre image à l'écran et signale inversement le déboitement de virtualités et de potentialités interactives à même le milieu sensible de l'installation. Ce processus correspond au « *basculement dans un nouvel espace : celui de l'interactivité communicationnelle, celui des « déterritoires » propres à une quincaillerie multimédia* » (Sioui Durand, 1997, p.71), basculement qui se trouve manifesté dans cette installation sous la forme d'une imprégnation du contexte ambiant par l'espace médiatique et ses logiques communicationnelles. Par extension, le « déterritoire » de l'installation c'est la circularité communicationnelle à tous les niveaux, c'est la schizotopie télé-technologique, c'est l'installation comme analogie des processus d'exposition. Alors qu'en réalité – nous avons souhaité le montrer à travers d'autres exemples précédemment – l'installation est la manifestation concrète, tangible, de l'établissement des images à un niveau scénique, l'expression de la souveraineté du contexte et de sa prévalence sur la relation. L'interactivité communicationnelle sur laquelle s'appuie l'espace médiatique contemporain conduit alors au dépassement de l'installation en son sens le plus sédentaire. Ce dépassement, effectivement synonyme d' « *un nouveau type de dématérialisation de l'art* » (Sioui Durand, 1997, p.72), s'inclut tendanciellement dans le projet de recherche que nous voulons porter

sur la forme de l'installation[247]. Car les effets qui résultent de la mise en tension de l'installation par l'objet médiatique sont révélateurs, dans la mesure où l'on peut considérer l'installation comme un laboratoire d'observation, à un niveau général, des transformations contemporaines qui s'opèrent entre l'espace, la communication, et la technique numérique.

Conclusion

Pour terminer, revenons sur le fait que l'installation soit présentée comme une *installation-comportementale*. Cette dénomination assez alambiquée nous semble faire écho à la tentative de la part des artistes, de produire un propos très actuel sur le monde et d'en assurer la portée au moyen de dispositifs qui simulent, sur le modèle de l'autopoïèse interactive, la réalité nécessaire à son entendement. L'installation « se comporte » en rapport à notre présence, se module en rapport aux flux médiatiques, comme elle pose la question de nos comportements, de notre dédoublage numérique : qui sommes-nous médiatiquement ? Quid de nos données, des traces et des empreintes que nous laissons derrière nous ? L'enjeu, qui est ici présenté de manière explicite, porte bien sur la manière dont nous nous liquidons dans le Big Data – que représente la *Matrice* – qui, comme chacun peut s'en inquiéter, est régi par des industries qui enregistrent et accumulent nos informations pour un jour être en capacité de sonder *l'inconscient collectif* de nos comportements[248]. Ainsi, la dimension de contrôle et de surveillance des existences, est la toile de fond de cette installation. Contrôle de notre image, contrôle du sensible, contrôle de soi, contrôle du corps également, par l'intermédiaire de

[247] D'ailleurs certaines installations mobilisées dans cette recherche ont déjà mis en avant la dissolution non seulement de leur encadrement esthétique – *160 BDX Lux* – mais également de leur forme à travers l'articulation centrale de l'outil interactif, entrevu comme moyen de dissoudre les bords de l'installation et d'en étendre le champ des potentialités – nous pensons ainsi au dispositif de médiation *Immersion room.*

[248] Pour Han, « *la possibilité de lire les schémas comportementaux des masses dans les amas de Big Data annonce le début d'une psychopolitique numérique* » (Han, 2015, p.101), laquelle surpasse le pouvoir biopolitique, en faisant rentrer dans son champ de surveillance non seulement le corps, mais également la psyché humaine. Ainsi : « *le psychopouvoir est plus efficace que le biopouvoir* […] *il surveille, contrôle et influence les gens non plus de l'extérieur mais de l'intérieur* » (Han, 2015, p.102), c'est-à-dire hors de toute perspective ou théorie, mais depuis la donnée – l'information – elle-même ; cela signale un changement de paradigme où l'empirisme de la donnée – sa transparence ? – transcende pour le pire l'opacité de la psyché humaine, voire la raison elle-même.

l'interconnexion et de l'hypercommunication numérique : le panoptique numérique est le parachèvement de la société de contrôle à un niveau spectaculaire et tout aussi vertigineux. Un contrôle du corps et du cerveau appliqué par l'individu lui-même, et cela dans un climat global, im-pregnant et sournois, de transparence et de performance, qui affecte notre sensibilité, notre imagination et nos sentiments.

8.2 Atmosphère trouée, la porosité du réel

« Iqaluit » à Bordeaux

Afin de recouvrer un peu de perspective après la représentation de l'espace médiatique, malgré tout assez sinistre, qu'a offert la plongée dans la *Matrice*, nous allons immédiatement partir vers d'autres espaces à travers la présentation et l'analyse d'une seconde installation artistique. Le fait est qu' « *Iqaluit* » (2005), installation-vidéo issue du travail du « collectif Berlin », met en rapport l'espace médiatique avec son visiteur de manière bien moins fermée que précédemment, prônant au contraire un rapport aux images fondé sur l'ouverture du regard.

Basé à Anvers en Belgique, le collectif flamand Berlin – crée en 2003 – est aujourd'hui composé d'Yves Degryse et de Bart Baele, artistes vidéo concepteurs de plusieurs spectacles filmiques dont les représentations peuvent prendre des formes variées : performances, installations, théâtre… Eux-mêmes revendiquent un « *théâtre filmique* » (Berlin, 2009) où les images accèdent par l'intermédiaire de ces dispositifs à une forme de dramaturgie. À partir de cycles de films mêlant document et fiction, leur travail s'attache à approcher la réalité dans ses travers parfois les plus ambigües. Leurs spectacles donnent justement à penser la complexité du réel en raison de la résonnance qui s'opère entre les films et le dispositif de visualisation. Le cycle *Holocène*[249], dont fait partie l'installation *Iqaluit* – conçue à l'époque par Bart

[249] L'*Holocène* est la période géologique actuelle depuis plus de 10 000 ans. Il parait néanmoins nécessaire de réévaluer cette période à la lumière des transformations telluriques que nous connaissons depuis de plus de deux siècles sous l'effet des activités industrielles humaines.

Baele, Yves Degryse et Caroline Rochlitz –, propose le portrait de plusieurs villes du globe qu'à priori rien ne relie entre elles, réunissant : Jérusalem (2003), Iqaluit (2005), Bonanza (2006), Moscou (2009). Les propos développés sont différents à chaque fois, l'enjeu est bien de faire « parler une ville » à travers ses habitants.

L'installation qui nous retient met nommément en scène la ville d'Iqaluit[250] et ses habitants, à travers un film d'une heure de durée aux allures de carnet de voyages anthropologiques, qui recoupe témoignages, histoires et scènes du quotidien, captés par une caméra volontairement discrète[251]. Pour ce faire, les artistes s'immergèrent dans la ville durant plus d'un mois pour y mener un travail de journalisme (Bident, 2016). Faisant raconter certains aspects de la réalité telle que la voient les habitants, ils aboutissent à une représentation de la communauté humaine « *dans sa diversité, ses conflits, ses contradictions* » (Berlin, 2009), traitant par là même cet espace comme un milieu sensible susceptible d'engendrer son propre théâtre, ses propres images et ses propres récits[252]. L'ambiance spatiale qui résulte de ce travail d'immersion est admirablement bien retranscrite, notamment à travers les prises de vue et les prises de son, d'une rare qualité. L'installation fut présentée à Bordeaux dans le cadre du festival Evento durant cinq journées et soirées du 12 au 18 octobre 2009. L'installation était placée en extérieur, à l'entrée d'un square.

Un film dans l'espace

À la différence de *La Matrice* qui était construite autour d'une scénographie-modulaire, l'installation *Iqaluit* s'architecture dans une structure métallique qui ne dispose d'aucune modularité, mais dont la forme voyage au gré de ses expositions.

Aujourd'hui s'impose comme une réalité géologique nouvelle : l'*Anthropocène*, littéralement : « ère géologique dominée par l'homme » ; époque où l'homme est devenu le premier facteur de transformations des processus géologique ; période d'hybridation générale de la nature dans sa réalité physique par les activités humaines ; moment d'urgence absolue (Rapport du GIEC).

[250] Iqaluit, 7000 habitants, est la capitale gouvernementale du plus grand territoire fédéral du Canada : le Nunavut. Avec le Groenland – Nunaat –, ces territoires de grand nord seulement accessibles en avion, sont habités dans leur grande majorité par le peuple autochtone des Inuits.

[251] « *Le spectateur ne voit pas le dispositif que nous avons mis en place pour recueillir les paroles et les images* » (Berlin, 2009).

[252] D'après Stéphanie Dauget, qui fut médiatrice de l'exposition pour Iqaluit, cela passe par « *une humilité et un travail d'investigation en totale cohérence avec leur* [collectif Berlin] *propos, ceux sont les habitants et la ville qui en font le portrait, eux-mêmes ne faisant office que de « révélateurs »* » (Dauget, 2018, p.146).

Elle reste avant tout un film à la forme d'igloo de six mètres de diamètre et quatre de haut. L'installation se présente par transparence à travers son squelette de métal. Elle compte en son sein sept écrans. Six, rectangulaires, sont dispatchés le long de la paroi circulaire de l'igloo à l'intérieur. Le septième est au niveau de la banquette circulaire qui se trouve au centre le la pièce. Tel un hublot sur le monde, ce dernier écran, de par sa situation, est difficilement regardable tant il s'agence avec le mobilier destiné à jouer le rôle d'assise. L'idée centrale que prône l'organisation de l'espace est celle d'un espace de visualisation, d'un cinéma contextualisé par l'installation des images, d'un théâtre-filmique au sein duquel les images accèdent à une forme de dramaturgie qui redéfinit les contours du réel. Le dispositif vidéo est lui-même singulier, dans la mesure où chaque écran joue sa propre partition, donnant à découvrir par morceaux l'intégralité d'un film fractionné en plusieurs scènes écraniques. Toutefois, de temps à autres une séquence vidéo commune et simultanée à tous les écrans vient unifier l'expérience visuelle, comme une manière de rappeler que nous sommes en présence d'un seul film mettant en scène un unique territoire mais pouvant s'échelonner de manière multiscalaire. Pour en saisir les tonalités particulières, le visiteur se voir fournir à son entrée – soumise à régulation – un casque audio intégrant une technologie infra rouge répondant à un dispositif interactif de captation de regard. Ainsi, le spectateur a dans ses oreilles la bande son de l'écran qu'il regarde. Vue de l'extérieur, ce dispositif aboutit à une installation lumineuse et silencieuse, ouverte sur la scénographie urbaine qui l'environne dans le cadre de son exposition.



Vue d'installation 25. Collectif Berlin, *Iqaluit*, (2005). © BERLIN. Photo : Collectif Berlin.

Le dispositif filmique de la représentation à laquelle nous convie l'installation se construit donc autour de l'idée que chaque écran est indépendant, qu'aucune organisation ne préside aux images quant à l'ordre avec lequel elles doivent être vues. Au cours de son expérience, le spectateur est ainsi amener à recouvrer une forme de narration, recomposition du récit à partir de la circulation des images dans l'espace de l'installation. Ainsi, chaque écran relate à sa manière un aspect de cette ville aux confins du monde. C'est dans le regard de chaque spectateur que s'assemble le tableau fragmenté sous l'effet de la distribution spatiale des écrans[253]. Car, lorsqu'il pénètre dans l'installation, le spectateur se trouve face à un panoramique d'images, une ligne d'horizon vidéo lumineuse où chaque orientation du regard donne accès à des scènes différentes. On se trouve donc dans la situation de choisir sur quel écran focaliser son attention. Cette indétermination prend forme alors que la perception est stimulée à ses bords, sur le mode de l'aperçu, par les

[253] « *Le dispositif scénique instaure une discussion entre les écrans et fait entendre la pluralité des discours* » (Berlin, 2009). En l'état, le montage correspond déjà à une forme de fictionnalisation. Couplé à la scénographie, il fait accéder la création à une certaine dramaturgie : « *le jeu entre les images instaure la fiction, crée la relation entre les personnages. C'est du théâtre* » (Berlin, 2009).

autres films en train de se jouer, les autres scènes se répercutant les unes envers les autres. S'opère alors un séquençage de la vision qui est corrélatif de la circularité du regard dans l'espace, séquençage stimulé par la démultiplication des points de vue que permet la proximité des écrans entre eux et amplifié par la mobilité qui caractérise la visite d'installation. Ainsi, la circularité de l'espace conditionne ici l'émergence d'une caisse de résonnance pour la communication sensible des images entre elles. Aussi la scénographie agit sur le regard, l'incitant à opérer des choix quant à la manière dont il se rend disponible et attentif envers une séquence déterminée par ses seuls intérêts. Et même lorsque l'installation est « bondée », avec son maximum autorisé de quinze personnes à l'intérieur, et alors rendue plus difficilement praticable, c'est toujours ce processus de stabilisation de la vision qui entre en jeu. Clairement, ce dispositif attentionnel véhicule un rapport aux images totalement différent du zapping vidéo tel qu'on peut le pratiquer face aux écrans domestiques par exemple. Car, même si l'on est à l'intérieur libre de naviguer aléatoirement d'un film à l'autre, libre également de se contenter des images sans le son qui les accompagne, on se trouve dans la situation de relier les images entre elles, dans un processus conduisant le visiteur à présentifier son attention pour lui-même, au filtre de son expérience de spectateur occidental dépaysé.

Aura de la trace - fictionnalisation documentaire

Comme nous l'avons dit, l'extrême délicatesse avec laquelle nous interpellent les images d'*Iqaluit* sont le résultat d'une démarche à la fois journalistique et sensible qui devient porteuse, dans cette configuration spatiale et ambiante, d'une esthétique tournée vers la cause du sensible. C'est-à-dire dans l'idée que pour travailler au marge de l'administration du sensible, il s'agit de réhabiliter le médium vidéo par la pratique artistique, de redire sa capacité primordiale à être un milieu poreux d'images n'ayant pas pour fonction d'entretenir le spectacle mais au contraire d'en rechercher, d'une manière ou l'autre, le renversement. Nous estimons en ce sens que la primauté accordée aux ambiances sonores, les prises de vue majoritairement contemplatives, les paysages que la caméra embrasse et les zones « faibles », à priori insignifiante, dans lesquelles elle parait se fondre, contribuent à produire une ambiance, une douceur réelle, un certain tableau de la réalité dans lequel nous nous immergeons sereinement au moyen de l'expérience sonore individualisée qui s'adresse directement au sujet contemplatif. De même, la caméra accompagne

parfois certains habitants, en les suivant dans leurs trajectoires individuelles et quotidiennes, en captant des histoires singulières dont les récits menés d'un écran à l'autre spatialisent ce paysage d'images. Il s'agirait alors de souligner que le geste artistique, de l'ordre d'une pratique et d'une éthique[254], est dans cette entente appliqué à laisser ouvertes les potentialités des images. Le médium vidéo est donc conçu comme un moyen pour atteindre le sensible de façon à ce que qu'il dispose de suffisamment d'espace, et les images d'assez de distance par rapport à ce qu'elles représentent, pour exister dans un rapport de transmission et non seulement de communication. À cet égard, le silence qui imprègne l'installation observée hors de tout appareillage, entre en résonnance avec l'idée que la chose qui s'y passe est sensible, et qu'une certaine réserve de temps et d'espace a été ici aménagée.

Nous voulons alors poser la question du statut de ces images vidéo, ou plus exactement de l'authenticité qu'elles semblent recouvrir dans le double sens de l'aura et du témoignage documentaire. Les deux aspects sont liés. Ils sont à l'image de l'articulation qu'opère Walter Benjamin entre la *trace* et l'*aura*.

> « *La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissé. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque chose qui puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maitresse de nous* » (Benjamin, 1993a, p.464).

À partir de là, il nous semble que l'on peut opérer une analyse des images, à l'articulation du milieu scénographique de leur visualisation. Car ces images ne portent aucun parti-pris. Elles font seulement « *trace d'un peuple* » (Dauget, 2018, p.146) en raison du fait objectif qu'elles documentent le réel et le mettent à portée des regards. Il s'avère que la distance sans mépris qui enveloppe ces images et la réserve avec laquelle ces individus sont filmés, nous placent dans une relation aux images incertaine, préfigurant d'une communication ambigüe mais pour autant apaisée. Cette relation nous parait singulière pour la puissance surprenante du sentiment empathique qui s'en dégage. Ainsi la réalité dont témoignent ces films nous amène à rompre sans brutalité avec l'évidence qui enveloppe la vision dans la masse des productions culturelles qui cherchent à nous mobiliser affectivement.

[254] L'extrême isolement de cette ville au reste du monde permet justement de filmer un milieu sensible inédit envers lequel les artistes adaptent leur manière de travailler. En d'autres termes, ce sont les habitants qui font le portrait de leur ville mais aussi le paysage, sa météorologie, ses ambiances.

C'est cette nuance, qui agit comme un effet de réel supplémentaire, qui semble important pour envisager comment ces images véhiculent une forme de compréhension qui engage la situation présente avec ces gens, telle une forme de respect entre ce qu'ils vivent et ce que nous vivons. Respect qui, dans la situation de l'exposition, a pourtant lieu à sens unique, mais dont on sent qu'il s'est déjà transmis quand ces images furent prises[255]. Du moins, le médium vidéo est ici traité comme ce corps faisant intermédiaire, à travers lequel se produit une médiation. Celle-ci n'est donc pas exclusive au dispositif spatial de l'installation : elle intervient aussi au niveau des images, au niveau de leur contenu, au niveau du filmage.

Par ailleurs, même si la perspective peut paraitre surannée, les écrans avec leurs films distribués dans la forme igloo, nous semblent symboliser ici des fenêtres sur ce peuple vivant aux confins du monde dans des conditions qui peuvent sembler particulièrement difficiles. En comparaison, notre situation de spectateur occidental est, elle, confortable. L'observation de cette mise en rapport est intéressante. En effet, l'installation instaure une relation à l'image qui semble simultanément témoigner d'une stabilisation de la vision et d'un bougé spécifique à la manière dont les films emportent avec eux un peu de l'aura des objets, des hommes et femmes, ainsi que de tous les éléments inhérents aux images qui participent à impliquer la perception du visiteur. Ainsi, l'image vidéo, vivante au regard et se métamorphosant perpétuellement dans l'espace de l'installation, permet d'envisager la *plasticité* de notre regard, c'est-à-dire sa capacité faire circuler l'aura de toutes choses[256] dans le mouvement des images[257].

Dès lors il semble qu'il faille articuler les interrelations scénographiques que noue le regard présent à l'espace, avec le médium vidéo. Comme a pu l'écrire Jacinto Lageira à propos d'autres films du cycle *Holocène*, les images de la compagnie Berlin ont ceci d'intéressant qu'elles font s'interchanger les seuils de la représentation, de telle manière que « *ce que l'on voit ne serait pas la représentation véritable, mais la représentation résiderait plutôt dans ce qui est filmé* » (Lageira,

---

[255] Peut être est-ce là que se glisse l'aura dont semblent jouir ces images : au cœur même de la trace d'une pratique.

[256] « *L'aura authentique apparait sur toutes les choses* » (Benjamin, 1993b, p.56).

[257] Ce qui nous semble corréler ce que Benjamin envisage quand il écrit : « *l'aura se modifie entièrement et de fond en comble à chaque mouvement que fait la chose dont le mouvement est l'aura* » (Benjamin, 1993b, p.56).

2010, p.52), et qu'alors dans l'œuvre se jouerai un dédoublement de la fiction, ou comme il l'écrit, « *une inversion dans le processus de monstration* » (Lageira, 2010, p.52) : ce que je vois n'est pas vrai en raison de la *théâtralisation du réel* – résultant de sa scénographie – à laquelle j'assiste ici et maintenant. Ainsi, ce que nous décrivons est ce que met en œuvre la scénographie en termes de processus de fictionnalisation du réel. Là est le paradoxe, car ces images sont indéniablement sincères. Il faut alors comprendre que *« par nature, le documentaire filmique consiste précisément à faire coïncider représentation et représenté, et lorsque l'on distend ou déforme volontairement ces recouvrements, le document se fictionnalise et la fiction se documentarise* » (Lageira, 2010, p.52). Distension et déformation qui désignent directement le dissensus fictionnel que véhicule l'installation. Autrement dit, en réorganisant localement la manière dont se partage le sensible, notamment à travers les images – qui sont montées, distribuées spatialement dans le réseau relationnel des écrans –, la scénographie de l'installation réagence les processus de monstration, aboutissant à refonder le réel depuis sa prégnance scénique.

Alors, si l'on met en corrélation le processus de théâtralisation des images à l'intérieur de l'installation avec celui de *théâtralisation du monde*[258] dans laquelle nous installe l'immense expansion globalisée des médias, on s'aperçoit de la puissance qu'ont ces images à « *reconduire vers le réel* » (Lageira, 2010, p.52), à travers ce que je vois et ce qui est vu, ce qui est filmé et dit, ce que joue la scène de l'installation le temps de ma présence. C'est là la force du geste artistique tel que le conçoivent ces artistes, au sens où « *en revendiquant et affirmant ce lien avec la réalité par le biais du documentaire, le collectif Berlin nous reconduit à la concrétude du monde tout en montrant les coulisses et les machineries de son théâtre* » (Lageira, 2010, p.54). Ainsi s'opère le renversement des logiques médiatiques, la traversée du processus de médiatisation du réel à travers la médiation de l'installation.

[258] « *Théâtre* [du monde], *car tout y est représentation, mise en scène, déguisement, et l'on ne sait plus distinguer la réalité de l'imaginaire. Les simulacres et les virtualités ont pris la place du tangible et du réel* » (Lageira, 2010, p.52).

C’est tout le paradoxe ou l’ambivalence de cette installation qui commence à se découvrir. En ce sens que s’y manifeste un rapport au regard qui peut être traité à la fois en termes de proximité et de distance, d’intériorité et d’extériorité, de surface et de profondeur.

Ces modalités nous semblent en premier lieu concevables et appréhendables à partir de l’écran, de sa forme et de sa présence. Ici, il n’est interface qu’en vertu de la présence qu’il confère aux images mais non en termes de manipulations et de possibles interactifs. En outre, la dimension cinématographique de l’œuvre signale la représentation à laquelle donne lieu l’installation. La représentation cinématographique, qui n’est pas celle de l’image sans bord ou de l’image plastique que déploient d’autres scénographies, met en exergue la distribution des positions dans l’espace de l’installation. Ainsi, bien que nous ne sommes pas dans une salle de cinéma et que notre regard se répand d’un écran à l’autre dans la circularité de l’espace expérimentée par notre corps mobile, la distance que véhiculent ces écrans dans la relation aux images que nous élaborons, est déterminante pour approcher les scénographies communicationnelles de cette installation.

Pour approfondir cette relation il faut souligner la prégnance des cadres, c'est-à-dire l’attention portée par les artistes aux bords des écrans. Que ce soit l’écran au centre de la pièce ou ceux qui sont accrochés aux parois évidées, leurs cadres ne sont pas rabotés. Il semble au contraire que leurs empruntes et leurs présences soient recherchées. Le cadre est ici traité comme un objet qui fait le jeu de la perception. Particulièrement saillant, il est là pour marquer cette distance nécessaire à l’affectologie des contextes. Par ce cadre aux bords blanc sur noir, il n’est pas question de traiter l’image comme si elle s’incrustait dans l’installation ou devenait présente par sa plasticité environnante, mais plutôt, dans un oxymore complexe, d’observer qu’elle se trouve proche de nous par la distance. C’est pourquoi, l’écran, au paradoxe de sa présence marquée par son cadre, cesse de faire écran, il s’absorbe dans l’expérience du lieu et dans l’expérience conjointe des images[259].

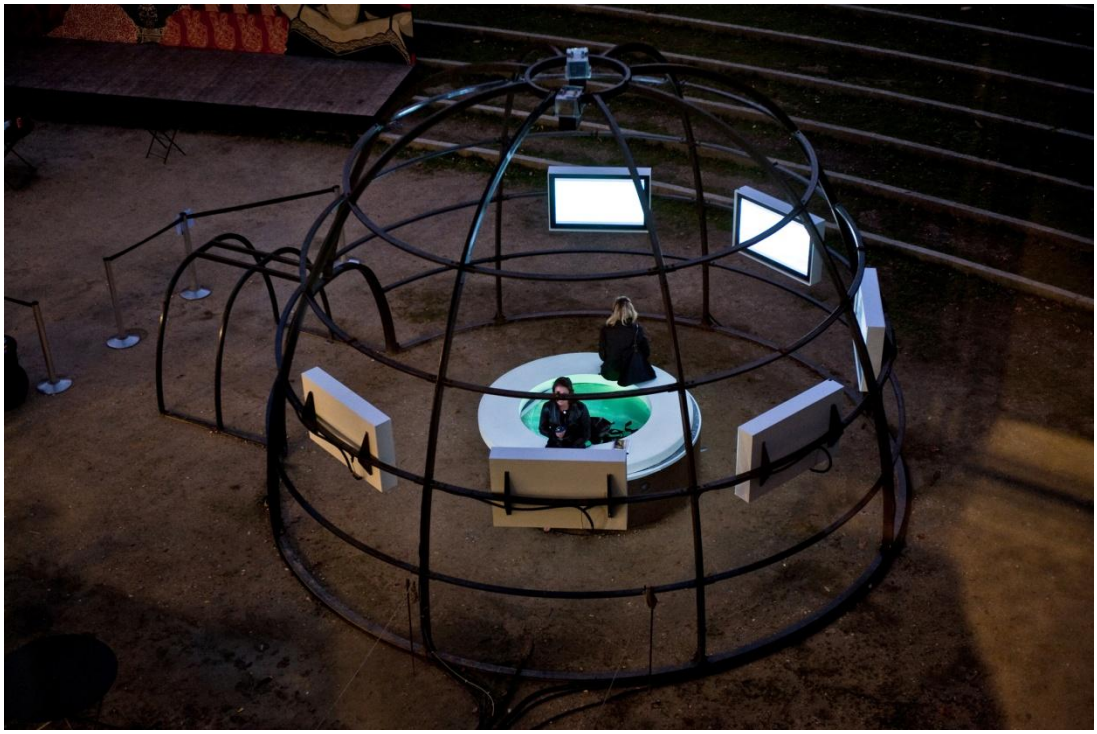
[259] C’est là faire référence à la dialectique inhérente au cadre dans l’exercice de la perception que décrit la philosophe Anna Catarina Dalmasso : « *en instituant la discontinuité entre ce qui est*

Alain Mons signale justement le fait que certaines installations puissent « *réintroduire de la présence* » (Mons, 2016, p.489). Il semble que c'est parfaitement le cas ici, non seulement parce que je suis en présence d'autres visiteurs, mais bien parce que dans la distance que configure la représentation je me trouve mis en présence des images. Cadre et spatialisation de l'image agissent ensemble pour construire un rapport aux images qui n'est pas celui d'une noyade, qui n'est pas non plus celui de la jouissance symptomatiquement médiatique, mais qui peut être, dans le cas de cette installation, celui de l'espacement et plus avant celui de la contemplation. D'ailleurs, si nous avons pu souligner la puissance du médium de l'installation à travers un *mode d'espacement remédiant aux médiatisations*, *Iqaluit* nous en donne la démonstration en développant notre perception dans une zone de voisinage située à l'interstice de chacun de ces territoires, dans l'oscillation entre l'ici et là bas, au milieu de la nuit qui enveloppe la visite. Il faut alors observer la mise en tension du regard qui s'opère à l'intermédiaire des processus de territorialisation et de déterritorialisation, à travers l'idée d'une *perception médiatique* prenant naissance dans l'épaisseur des médiums et de leurs combinaisons, plus exactement dans l'espace social des images, ce dernier nous renvoyant autant à l'espace du spectacle qui se déploie entre l'écran et le spectateur qu'à l'espace, si loin ou réel soit-il, que matérialisent les images de manière spectrale[260].

---

représenté au sein de ses bords et ce qui se trouve au-delà de ceux-ci, le cadre inaugure une oscillation entre l'immersion dans une surface hétérotopique, d'un coté, et l'émergence des éléments opaques du dispositif, de l'autre. La ligne de partage entre espace réel et espace virtuel assume ainsi une double valeur en produisant un rapport dialectique : soit le regard s'abandonne à l'immersion et « entre dans le tableau », soit le regard s'arrête à la surface et sur l'opacité du cadre qui en ressort ; l'effet de transparence trouve ainsi son contrepoint dans la relevance du cadrage, la profondeur dans l'opacité de la surface » (Dalmasso, 2016, p.46).

[260] On peut, à travers cette installation, toucher à l'articulation des différents régimes de vision que condense la société contemporaine médiatisée ; entre le *spectaculaire*, le *spéculaire* et le *spectral*. « *Le télescopage permanent entre le spéculaire et le spectaculaire (…) nous conduit inéluctablement au sentiment de spectralité qui semble saisir l'espace social se déployant dans la jungle des médias et de l'indétermination urbaine* » (Mons, 2006, p.45-46). Le spectral, qui est le produit des écritures spéculaires du spectaculaire, est ce « *visible invisible* » (Ibid, p.46) auquel nous renvoient ces images chargées d'imaginaires, survenance d'un monde pour autant absent des limites matérielles de l'installation.



Vue d'installation 26. Collectif Berlin, *Iqaluit*, (2005). © BERLIN. Photo : Collectif Berlin.

D'autre part, il s'agirait de mettre en avant la manière dont l'œuvre, en tant qu'objet architecturé et localisé, fait écho à l'ambivalence identifiée entre une relation aux images menée à la fois à l'intérieur de sa structure de métal et à la fois en rapport au monde extérieur ; ambivalence s'exerçant via les images mais aussi à travers les parois évidées. Aussi, sans que ne soit revendiquée une quelconque scénographie-modulaire – par analogie à l'œuvre précédente –, la forme déterminée par les membres du collectif Berlin pointe, par sa scénographie alliant transparence et intériorité, les processus de modulation de l'espace qui prennent essor dans la perception du visiteur. Au regard des transports du regard qui s'opèrent à l'interstice de l'espace médiatique et de l'intérieur scénographié, le comble est que cette installation est l'évocation matérielle d'un habitat : l'igloo, l'habitat traditionnel des Inuits. Or, nous l'avons abordé précédemment avec *La maison aux personnages* des époux Kabakov (chapitre 4.3), il se joue avec la forme-maison, un processus relevant d'une présentification des choses à travers la réciprocité d'action qui réunie à la fois l'encastré et l'encastrant. Cela nous semble conférer aux images d'*Iqaluit* une portée, une théâtralité et une certaine couleur aussi, dans la mesure où leur diffusion a symboliquement lieu dans leur encastrant « traditionnel » : l'encastrement de la forme igloo qui habite et fait habiter ce territoire d'images. Le film se trouve ainsi scénographié non seulement en raison de sa distribution dans l'espace et de son

découpage en séquences, mais aussi dans les termes d'une communication sensible induite par sa forme esthétique.

La dimension paradoxale de la chose est que cette forme est aérée, ouverte aux quatre vents si l'on peut dire, et par conséquent empreinte du contexte urbain de sa présentation. Ainsi, lorsque l'on regarde un écran, la vision périphérique n'est pas contenue par la forme. Toute activité du regard se joue donc aussi dans cette oscillation d'un plan à l'autre, entre images d'ailleurs et scènes environnantes locales, ou ambiances sonores et lumineuses captées à travers la maille de la structure métallique, comme si depuis l'installation, à la manière d'une capsule ou mieux, d'un habitacle, le visiteur était dans la situation d'avoir accès au monde dans son extériorité. C'est là quelque chose d'intriguant qui affecte directement la perception : se sentir au dehors du monde tout en étant à l'intérieur d'un structure qui, symboliquement, est la manifestation même de l'intériorité parce qu'elle nous ramène à l'existence privée, à l'intimité des individus. Au devant de cette mise en abyme, on pourrait considérer la structure métallique et le maillage élémentaire des tiges de métal qui en constituent la carapace, comme un dispositif de vision qui nous amène à saisir le monde extérieur à travers la médiation d'un cadre et de ses débordements successifs. L'igloo d'*Iqaluit* serait alors un cadre métaphorisant à la fois le jeu des limites et l'extrême ouverture des images qui y transitent. On peut ainsi interpréter l'installation dans son entièreté sous la forme d'une « *bulle atmosphérique trouée* » (Mons, 2016), comme une réserve ambiante de temps et d'espace poreuse, ouverte sur le monde dans toute sa complexité.

Conclusion

Finalement, avec cette installation, on peut approcher la manière dont la médiatisation du réel se trouve transformée, au moment de sa représentation, sous l'effet du dispositif spatial. Le méta-médium de l'installation, au sein duquel se combine le médium écranique et le médium de l'espace, parvient alors à nous placer aux interstices du réel en opérant simultanément sa fictionnalisation et sa documentation. Cet agencement à double sens nous amène à mettre en perspective le monde réel à l'issue de la mise en tension scénographique des images. Ce qui nous semble souligner le fait que l'image, si médiatiquement mobilisée qu'elle soit, trouve dans le geste de l'installation un milieu, si diffus soit-il, qui interpose son cadre

au régime de la mobilisation médiatique et qui se pose donc, comme médium. Cette inter-position peut être subtile, imperceptible, mais entrainer, comme dans le cas d'Iqaluit, jusqu'à un déplacement de la réalité à la fiction et inversement. À plus forte raison avec cette installation vidéo qui, par les images écraniques auxquelles elle recourt, se comporte comme un poste d'observation pour les images. Car, réaménagées à l'issue de leur montage et du processus de théâtralisation que conduit la scénographie de l'espace, les images renégocient les cadres de la représentation, provoquent leurs renversements, décalant par là même les enjeux de la vision. Stéphanie Dauget rappelle à cet égard que le dispositif ne peut se suffire aux images, autrement dit « *que le cadre ne va jamais seul*[261] » (Dauget, 2017, p.121). Ainsi la force des images doit être appréciée au regard de la manière dont elles imprègnent les scénographies communicationnelles dans cette configuration. L'espacement que produit l'installation devient déterminant pour « retourner vers le réel », non comme origine, mais au contraire comme devenir.

> « *Dans l'installation vidéo, la dissémination du dispositif qui révèle et dérobe simultanément l'image au regard devient, à l'ère du spectaculaire intégré et de l'hyper mobilité, un formidable territoire polymorphe et dissociatif pour problématiser le limites de la représentation.* » (Dauget, 2017, p.13).

De là, on peut en effet considérer que l'installation artistique est porteuse d'un « bruit » qui affecte le réel par la recomposition des dynamiques de regard à l'ère des médiatisations. Consécutivement, en nous plongeant dans l'épaisseur intermédiaire des images médiatiques, et par là même en développant chez nous une perception médiatique consciente des apories du réel, les scénographies communicationnelles d'*Iqaluit* signalent la primauté de la relation qui lie les images et leurs scènes. Elles soulignent que le travail des médiatisations contemporaines consiste justement à évacuer cette relation, dans le but de rendre les images non seulement communicables mais aussi communicationnelles. *Iqaluit* est bien en ce sens un théâtre mettant en scène le « devenir réel » des images.

---

[261] D'après l'auteure, le dispositif artistique de l'installation ne peut résolument niveler l'image vidéo « trop puissante pour ça » : « *si l'image, en tant qu'objet central de l'art, ne disparait pas, elle se déplace pourtant, et son cadre, omniprésent, se déplace avec elle, entrainant son spectateur, rendu actif par le déploiement spatio-temporel de l'œuvre et la notion croissante d'interactivité induite par l'évolution technologique* » (Dauget, 2018, p.121).

8.3 S’immerger pour contempler

Images et espaces de regard

Envisager l’installation par rapport aux reformulations du réel qui s’y produisent ne doit pas nous faire oublier que c’est dans le regard et dans l’expérience du corps que s’articulent ces reformulations. L’installation, par sa scénographie, nous immerge via ce que nous y voyons, ce que nous y sentons voire ce que nous y faisons.

À ce propos, on a pu voir que la dimension environnementale, totale ou immersive d’une scénographie pouvait recouvrir des ambiances spatiales et des rythmes qui imprègnent notre pratique sensible. Dans le cas de l’art vidéo, ce milieu est fondamentalement lié voire prolongé par la plasticité du médium vidéo, capable de recouvrir toute les surfaces, à la limite de se substituer au cadre, et plus généralement d’être adapté à chaque dispositif spatial. C'est-à-dire que la puissance des images vidéo réside dans leur capacité à se transformer sous l’effet de scénographies, soulignant par là leur plasticité inhérente et leur modularité, mais en même temps à transformer la scénographie elle-même. L’image vidéo possède en effet cette énergie, ce bougé capable de réassembler l’espace par la seul force de son déroulé. Au niveau de l’espace urbain et de la multiplicité d’images qui s’y réverbèrent, cela se traduit par la situation sans cesse surprenante des rencontres scénographiques qu’opèrent les images avec les lieux. Au niveau de l’image et de son représenté, cela révèle un espace avec des rythmes, des devenirs et des lignes de fuite qui lui sont propres, c'est-à-dire qui excèdent la dimension spatiale de leur médiatisation. Dès lors, il s’agit bien en ce sens d’accepter et d’inclure dans notre propos « *le paradoxe qui définit toujours le dispositif d’installation vidéo comme un territoire à la fois exceptionnellement autonome et terriblement perméable* » (Dauget, 2017, p.154). On peut alors rappeler qu’il y a au fondement du médium un rapport de coextensivité inter-médial, c'est-à-dire que chaque médium « pousse par le milieu », cela de manière transmédiatique. Suivant, les images et l’espace sont dans un rapport de coextensivité, de recouvrement mutuel, quand bien même cette solidarité puisse se retrouver mise au service des modes d’énonciation publicitaires que recouvre l’espace médiatique.

Finalement, ce qui nous semble paradigmatique dans cette situation porte à la fois sur le désir contemporain et médiatiquement stéréotypé de faire naitre les images à tout instant pour entretenir notre relation au monde, et à la fois sur quelque chose d'assez typique à l'art vidéo, à savoir une recherche sur les manières d'installer l'image, de la faire se corréler avec « *une environnement efficace, mais aussi au sein d'un espace créé pour amplifier les idées et les messages qui sous-tendent ces vidéos* » (Morales, 2017, p.34) comme en témoigne dans sa pratique l'artiste vidéo argentin Sebastian Diaz Moreles. Alors, poser l'articulation entre d'une part l'opération de visualisation du monde menée à travers les images et d'autre part, la proposition artistique s'appliquant à scénographier cette opération, nous semble directement indiquer ce vers quoi doit se tourner la présente réflexion : le regard.

En effet, s'il fut jusqu'à présent longuement cas de la dimension sensible des images et de leurs emboitements à l'intérieur du méta-médium de l'installation, nous n'avons que trop peu approfondi ce qui se rapporte à la sensation, au toucher du regard comme à la *pensivité de l'image* (Rancière, 2008, p.115). La dimension scénographique étant primordiale pour parvenir à articuler une réflexion sur les images qui soit non seulement critique, mais également corrélée à l'activité du regard alors que nous nous trouvons dans un dispositif qui reconfigure notre vision. Conséquemment, l'enjeu est celui de la contemplation. En effet, compte tenu du régime d'intensification et de saturation du voir auquel correspond la mobilisation des images dans la simulation médiatique, il semble que pour continuer à investir les déformations, les distensions qui résultent du geste de l'installation, on doive se rapprocher des rapports qui lient regard et sensation, comme une façon de repenser les relations qu'entretiennent les images aux figures qui s'y représentent. Dans ce jeu d'affections mutuelles, la question de la contemplation nous parait articuler dans un même devenir sensible, le regard, l'image et le dispositif artistique.

« Inject »

Pour articuler ces interrelations nous allons recourir à une œuvre vidéo dont la représentation à l'écran relève d'une *performance.* Cela signifie que chaque représentation de l'œuvre est unique, non seulement parce que les lieux qui l'accueillent le sont mais aussi parce que chaque représentation donne lieu à un nouveau montage, à un nouveau design des sonorités. Seul constante : cette

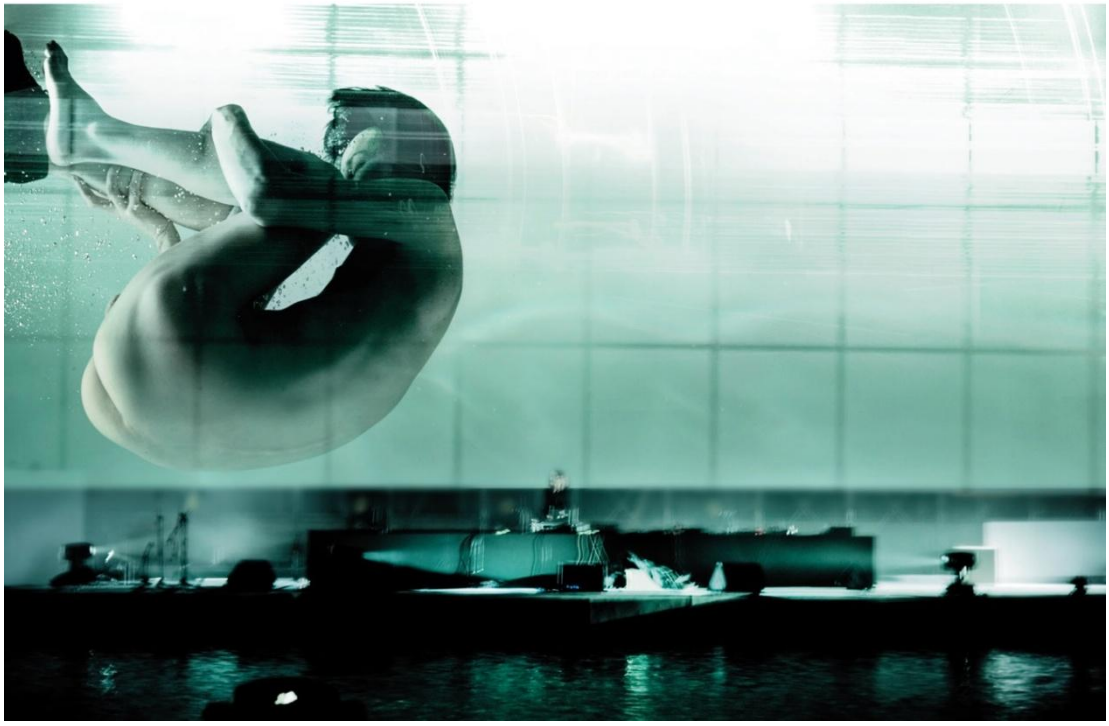
performance, cette vidéo, a une durée égale à 35 minutes quel que soit l'événement. L'œuvre en question est réalisée par l'artiste (multi)médiatique québécois Herman Kolgen : *Inject* (2008). L'œuvre a gagné, en 2010, le prix Ars Electronica. Cette récompense vient saluer une œuvre particulièrement frappante pour sa capacité à s'introduire en nous, et nous, à nous introduire en elle. En effet, la maitrise esthétique dont témoignent les images d'*Inject* fait appel à l'expérience de leur réception dans le lieu de la représentation, et souligne en même temps la portée immersive de ces images. L'œuvre met en tension notre regard mais aussi notre corps au cours d'une expérience scénographique qui s'architecture à la confluence des images et des lieux, dans l'instantanée de la performance.

Inject résulte d'un travail de filmage organisé autour de l'immersion littérale d'un corps nu, celui d'un jeune performeur coréen qui, entre huit et dix heures de rang par jour, durant six jours de tournage, fut plongé, « injecté » dans une cuve vitrée remplie d'eau. Les vidéos et photographies – condensées d'une cinquantaine d'heures de tournage – d'Herman Kolgen mettent en scène « *un corps-cobaye, un corps-matière dont les états psychologiques feront l'objet de tableaux cinétiques, d'espace temporels singuliers* » (Kolgen, 2010). La chorégraphie du corps, oscillant principalement entre apesanteur et manque d'oxygène, est donc l'élément central de l'œuvre ; un médium-corps soumit à expérience, à travers lequel transitent des émotions et des sensations vives.

Mais la force de ces images revient également à l'esthétique de l'étrange qui s'y dépeint. Elle se construit d'abord à partir de techniques de filmage et de montage qui modèlent les images en courtes séquences extrêmement travaillées, au cours desquelles les ralentis, les accélérations, les saccades, les marches arrière, les gros plans, les déformations et les hallucinations sont légion. Ainsi l'espace-temps d'*Inject* est en perpétuelle mutation, alternant entre dilatation et étirement, resserrement et polarisation des images[262]. Cette plasticité exacerbée instille un certain vertige au visionnage : le regard se perd, doute, face à la modulation sculpturale des images et à ses métamorphoses, tant et si bien qu'elles ne semblent jamais totalement fidèles à ce qu'elles représentent. Plus que jamais, l'œuvre vidéo de Kolgen nous entraine à

[262] Comme pu l'écrire Walter Benjamin à propos du cinéma : *« par la force du gros plan, l'espace se dilate, par celle du ralenti, le mouvement s'étire* » (Benjmin, 2012, p.76).

faire l'expérience de l'*inconscient optique* de la caméra (Benjamin, 2012, p.77) à un niveau hallucinant.



Vue d'installation 27. Herman Kolgen, *Inject*, 2008. Photo : Herman Kolgen, image utilisée pour présenter le premier festival des arts numériques « Némo », Paris en 2010. © Herman Kolgen.

Il faut, pour illustrer la plongée psychotique des images, souligner combien la mise en scène de cette performance aquatique interroge et inquiète. Ainsi, différents éléments de nature à troubler l'immersion de ce corps égrainent le film. Par exemple, des éléments sanguinolents apparaissent sporadiquement à travers des gros plans. D'une séquence à l'autre, l'eau se transforme, change temporairement d'apparence, de texture, et même de nature tant parfois ce bain ne semble plus être de l'eau. Le travail sur les couleurs est de la même façon un élément qui vient changer la perception que nous avons de ce bassin, qui tantôt semble clair et lumineux, quasi cristallin, tantôt rempli de formol et mortifère. Les divers dispositifs médicaux qui appareillent temporairement le corps reproduisent cette ambigüité, et donnent véritablement l'impression d'un corps-cobaye qui subirait cette situation dont on ne sait pas grand-chose. Seules les premières images, qui représentent le monde extérieur, un quartier industriel, un hangar, nous permettent de vaguement situer ce qui s'y raconte.

Ce récit, organisé autour de l'espèce de stase agitée que subit progressivement ce corps, connote un univers symbolique dense, obscur parfois, dans tous les cas inquiétant. Il est ainsi à un moment donné question d'un bestiaire marin venant parasiter l'image puis l'espace aquatique – illustration avec ce poulpe qui s'accroche obstinément au crane du performeur luttant pour s'en défaire. C'est sinon ressenti quand des images de crustacés filmés sous un éclairage de laboratoire apparaissent. Certaines séquences nous arrachent de nous même par gros plan, en nous faisons plonger au cœur de phénomènes chimiques liquides. Tandis que notre œil se trouve parfois placé au contact de la peau du performeur, pouvant mesurer les mutations biochimiques à l'œuvre qui résultent de son état d'immersion prolongée. D'autres séquences montrent les transformations hallucinantes, cauchemardesques, mais en même temps d'une étonnante beauté, que vit ce corps soumit au milieu, coincé dans une sphère l'amenant à « *perdre graduellement toute notion du réel* » (Kolgen, 2010). Cette perte organisée du réel vient imprégner l'expérience esthétique, vient diluer les cadres de la fiction et contaminer la réalité en la faisant vibrer, en l'imprégnant. Il y a un transit des sensations qui s'opère d'un corps à l'autre, une affectologie fondamentale pour cerner le pouvoir des images à l'œuvre. À l'inconfort de ce corps en perpétuelle tension, oscillant entre rééquilibrage physiologique et trauma[263], nous articulons l'inconfort de l'œil du spectateur via les ressentis corporels qui résultent de la mise en présence de ces images.

À l'issue de ces enregistrements alliant plusieurs systèmes et techniques de captation numérique en haute définition, l'artiste a assemblé ces images, les a montées en séquences vidéo. Puis elles furent regroupées en un « corpus modulaire » dans lequel Kolgen puise à chaque représentation pour recréer sa performance. Il résulte de cet ensemble une étrange matière visuelle que l'artiste réagence concomitamment au design sonore des images, tel un « *sculpteur audiocinétique* » (Pitozzi, 2010). Ainsi, images et sons font corps à l'issue de la

[263] Comme Herman Kolgen l'explique : « *en raison de l'absence d'oxygène* […] *l'équilibre mental et physique du performeur immergé dans l'eau est considérablement perturbé, mais, petit à petit, son système émotionnel et sa structure physique accèdent à un nouvel équilibre à partir des conditions auxquelles se voit soumis son corps. Immergé dans l'eau, cet élément devient progressivement un nouveau milieu à travers lequel se renouvèle son équilibre et cela a un impact direct sur son état physique et émotionnel* » (Traduction - Kolgen dans Pitozzi, 2010).

sculpture du sensible qui s'opère sous ses gestes[264]. Un travail devant lequel se confondent des regards contemplatifs devant l'inquiétante beauté des images.

Les images vidéo rythmées, cadencées par une bande sonore mixant les captations vidéo avec une partition numérique auto-générée, nous apparaissent non sous les traits communs d'un film, si étrange soit-il, mais bien plutôt sous une forme chorégraphique, sous les traits d'une représentation scénique. En effet, on ne regarde pas *Inject* comme une œuvre cinématographique, où comme une vidéo si belle soit elle, mais on la vie, à la manière une expérience sensible et troublante. En ce sens, nous lions cette œuvre à une installation qui témoignerait de la force des images à imprégner scénographiquement l'espace, et plus avant à en transformer les aspérités sensibles, à contaminer les corps qui s'y rapportent. C'est cet aspect que nous étudierons plus particulièrement.

Le bain des images

Mais avant, il s'agit de réfléchir à la manière dont ce corps mis en cuve pourrait déjà faire trace d'une installation. Cela pourrait s'envisager à deux niveaux. D'abord au niveau du corps et de la performance en elle-même : le performeur transforme la citerne en réservoir sensible, en matrice que prend à sa suite pour objet l'artiste pour construire à travers ce matériel sa propre performance. Il y a ainsi un processus de mise en abyme spatiale qui s'opère au sein même de l'œuvre, aux niveaux conjoints du représenté et de la représentation, qui est très intéressante. En outre, il faut considérer la dimension scénographique de la représentation. L'écran est sous cet angle vecteur de plasticité, c'est-à-dire qu'il transforme l'espace du regard, voire le supplante. Comme l'écrit Riccardo Venturi : « *la spatialisation du cinéma, le film comme environnement, l'activation de l'espace par des images en mouvement font de l'écran une installation à proprement parler* » (Venturi, 2013, p.184). La dimension scénographique des images consiste donc en cette mise en tension immersive de l'espace de représentation par la puissance évoquée des

[264] Comme l'artiste le déclare : « *J'essaye de façonner des mondes irréels, de les organiser à travers une proposition crédible. C'est là, à ce stade, que la relation entre les éléments visuels et sonores se tend de façon palpable, comme une pression sulfurique* » (Traduction - Kolgen dans Pitozzi, 2010).

images. En d'autres termes, ce qui est mis en tension dans le rapport des images à l'installation c'est l'espace entre les images et le spectateur, c'est l'espace social : la scène de l'installation. Dès lors, le corps immergé du performeur trace l'installation du corps spectateur, l'immerge comme lui est immergé, le façonne dans le rapport de coexistence scénographique des contextes que trament les images à l'issue de leur montage.

Ces rapports complexes évoquant les différents niveaux de détails qui relient à la fois les procès de création des images, leurs objets et leur lieu, le contexte de leur représentation et le geste de leur diffusion, doivent être évoqués à la lumière singulière des contextes scénographiques de ces représentations. Car ceux-là rendent intelligibles les affections mutuelles que nourrissent regard et image dans l'expérience de l'art, et permettent d'en cerner les devenirs communicationnels. Depuis sa première présentation en 2010 au festival canadien MUTEK, l'œuvre a été présentée dans différents contextes, du plus typique dans le cas de la salle de cinéma, au plus adéquate : le grand bassin d'une piscine. Inaugurée en 2010 à Rennes à la piscine Saint Georges, cette proposition singulière a depuis été maintes fois répétée dans plusieurs pays. La représentation qui nous intéresse plus particulièrement à été produite à deux reprises le 27 Janvier 2014 à la piscine Judaïque Jean Boiteux de Bordeaux dans le cadre du Festival Trente/Trente. Comme à chaque représentation, l'artiste puise dans son corpus vidéo pour construire en direct une version du film égale à 35 minutes. Un écran de cinéma est alors tiré à quelques dizaines de centimètres de l'eau. Des hauts parleurs placés autour du bassin permettent de spatialiser le son. Soutien flottant, des « frites » en plastique sont distribuées à la cinquantaine de participants qui acceptent de regarder le film depuis le bassin, les autres peuvent utiliser les gradins disponibles. Un fois l'assemblée flottante constituée, les lumières s'éteignent et la pénombre envahit l'espace. L'artiste démarre alors le spectacle.



Vue d'installation 28. Herman Kolgen, *Inject*, 27/01/2014, Festival « Trente / Trente », Piscine judaïque, Bordeaux. © Herman Kolgen. Photo : Herman Kolgen, https://bit.ly/2GS8A0y

L'enjeu de cette représentation, comme les autres montées sur le même modèle, consiste bien évidemment en la contigüité des corps, en la similarité et en la résonnance des situations corporelles : ici s'opère un corps à corps, entre corps à l'image et corps spectateur(s). C'est sur cette contigüité que repose la dimension immersive des images : le spectateur, immergé jusqu'au coup, en suspension dans l'eau, expérimente l'œuvre par le prisme de son ressenti corporel, comme il se laisse imprégner dans le même temps par les sensations que condensent et réveillent chez lui ces images cadencées. De fait, l'attention aux images se module alors que la perception se transforme sous les effets du dispositif. Le son se réverbe dans l'immense salle, la lumière que produit l'écran est spectaculaire. De par sa radicalité et son caractère extraordinaire, ce milieu reconfigure l'ensemble de l'expérience esthétique comme il en redessine la dimension sociale. Sa prégnance est telle que presque rien d'autre ne compte. La tête émergée est comme un poste d'observation, un seuil où se mêlent les images filmées et celles qui appartiennent au milieu, entre intériorité et extériorité sensible, hors de l'eau et sous l'eau, alors que cette exhibition se noie quand on s'immerge totalement. Dans la piscine nous nous agitons, nous nous déplaçons, nous nos délassons, nous coulons, sommes ballotés, dérivons imperceptiblement, expérimentons des rapports communicationnels sensibles avec les autres participants à la lumière de l'écran et au fil d'une expérience où aucune place n'est figée. La fluidité de la représentation en son sens littérale diffère ainsi de toute autre forme d'expérimentation esthétique. Les participants forment alors un

collectif d'expérimentateurs, ils sont réunis pour vivre une expérience, motivés par cette possibilité. Or l'eau chlorée du grand bain n'est pas particulièrement chaude et rapidement, alors que le spectacle continu, on réalise que l'on s'agite non seulement par réflexe ou habitude mais aussi et surtout pour conserver la chaleur qui décroit. C'est-à-dire que l'opération de visualisation du film est inséparée de la tentative de rester impliqué dans le dispositif et disponible face à ces images, cela alors qu'il fait de plus en en plus froid et qu'aucune position ne semble plus appropriée qu'une autre pour voir. Ainsi, la contemplation prend forme corrélativement à cet état de tension et de crispation du corps. Mais cet inconfort n'a rien à voir avec le délire suffocatoire que semble vivre le corps encapsulé. Il nous renvoie directement à l'exercice de notre participation à cet événement, met en tension notre présence comme notre regard. Ainsi, l'expérience décale ou désaxe les enjeux esthétiques de la vision : elle les déporte en direction de soi. D'ailleurs, les corps attenants, qui naviguent ou dérivent d'une place à l'autre, font montre de cette agitation progressive qui s'empare de tous, dans la résonnance aux mutations et péripéties qui, de minutes en minutes, s'intensifient à l'écran. Alors, au rythme de la projection et dans la prégnance de ses sonorités, émerge une scène sociale faite d'individus partageant les mêmes inconforts voire la même transe, dans la vision comme dans la sensation, que ces inconforts soient esthétisés à l'écran ou incarnés par le performeur, ou bien vécus à travers cette « peau » commune à laquelle semble correspondre le liquide du bassin qui enveloppe l'assemblée. On pourrait sur ce point mettre en résonnance la chorégraphie du performeur avec celle des spectateurs, et estimer que la performance est non seulement jouée par l'artiste dont on aperçoit la régie, penché à la manière d'un disc jockey sur ses machines et éclairé par ses écrans de contrôle, mais de manière plus ouverte aux niveaux conjugués du performeur, de la scène spectatorielle, et de l'artiste créateur de spectacle.

À ces généralités, il convient certainement d'ajouter que le processus d'immersion qui s'opère à l'interstice de la vidéo et de la scène de sa représentation, n'a rien d'une osmose – qui relèverait du fantasme de l'immersion – mais souligne au contraire la primauté du décalage qui persiste entre ce que représentent ces images et ce que vit mon corps immergé dans un milieu pourtant similaire. Autrement dit, la fiction que déploie le montage en direct, conduit le regard à s'expérimenter lui-même, au cours de ce que nous avions précédemment identifié (chapitre 5.1) comme une expérience de *suspens du regard*. L'œuvre joue ainsi le rôle de médium à travers lequel mon regard chemine dans le trajet renversé des sensations corporelles qui

proviennent de mon état d'immersion, de suspension ou de flottaison, dans la piscine. Il s'agit bien encore une fois d'évoquer le processus de présentification de la perception qui s'opère à travers la mise en abyme des images dans l'expérience spatiale du spectateur.

Pensivité des images et contemplation

Ces processus marquent sans nul doute la dimension archaïque de cette expérience, comme ils en signalent aussi le devenir contemporain. Le bain a de toute façon toujours dénoté la transformation ou la génération, entre naissance et renaissance. Dans la résonnance à ces images en haute définition, où le corps mute sous l'effet d'un milieu-matrice, ces aspects sont magnifiés, ils vivent intensément. Ici l'expérience présente de l'immersion vécue à travers sa dimension proprioceptive, nous ramène à un ressenti archaïque ; sensations qui, au terme d'un processus de mentalisation, nous permettent d'accéder à la contemporanéité de notre situation[265]. Comme nous l'avons déjà dit, l'espacement que configurent les dimensions scénographiques de l'installation intervient à l'échelle de notre perception. Celle-ci se trouve mise en présence d'elle-même au cours d'un retournement susceptible d'expliciter l'émancipation esthétique qui se joue par l'intermédiaire de la scénographie. De surcroit, cette émancipation relève d'une expérience de l'inactualité traçant le devenir contemporain de la perception à ce moment donné. Ce devenir correspond à la mise en abyme des regards sur la scène de l'installation, en son intérieur si l'on peut dire, depuis son « poste » si l'on considère effectivement que celle-ci est une capsule spatiale. C'est peut être précisément à ce rapport intermédiaire qu'il s'agit d'évoquer ce qui touche à la *pensivité des images*[266] : c'est-à-dire au niveau des scénographies communicationnelles, à la jonction de l'immersion et du regard, à la confluence de la scène sociale et de la scène esthétique. En ce sens, les scénographies communicationnelles inhérentes à cette

---

[265] Giorgio Agamben démontre la radicalité du contemporain sur le présent : « *La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent, en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices de l'archaïsme peut être un contemporain* » (Agamben, 2008, p.35).

[266] La pensivité de l'image « *désigne dans l'image quelque chose qui résiste à la pensée, à la pensée de celui qui l'a produite et de celui qui cherche à l'identifier* » (Rancière, 2008, p.139).

installation-performance sont indissociables d'une forme d'étreinte des images à double sens. Car les images font effet sur nous sans que nous parvenions à nous emparer d'elles, sans que nous ne parvenions à avoir une lecture claire de la fiction, alors qu'en cette situation d'expérimentation mise en abyme, elles semblent fondamentalement porteuses d'une vérité nous renvoyant, par écart, à l'immersion de notre corps et au regard flottant. *Inject* en appelle à la pensivité commune de l'image et du regard, à travers leurs médiations et leurs affections mutuelles. Le fait est que face à ces images on se trouve contempler l'immersion vécue dans la mise en tension de la pratique contextualisée. Or cette situation curieuse, avant d'être qualifiée d'inconfortable, est source de plaisir.

Comme purent l'écrire Gilles Deleuze et Félix Guattari :

> « *La sensation est contemplation pure, car c'est par contemplation qu'on contracte, se contemplant soi-même à mesure qu'on contemple les éléments dont on procède. Contempler, c'est créer, mystère de la création passive, sensation. La sensation remplit le plan de composition, et se remplie de soi-même en se remplissant de ce qu'elle contemple : elle est « enjoyment » et « self enjoyment »* » (Deleuze & Guattari, 2005, p.212).

Sans développer plus amplement la pensée complexe de ces philosophes, on peut tout de même relever, dans cette approche de la contemplation par la sensation, que l'une génère l'autre de même qu'elles sont inséparées dans la perception. Ainsi, distinguer la sensation dans l'exercice même de la perception consiste en une activité contemplative, qui donne à penser le décalage subjectif que j'opère envers mes ressentis corporels. Ce décalage est, comme ils l'écrivent, une « contraction » de la réalité, opération par laquelle je me contemple moi-même à travers les sensations qui font vibrer l'espace où je me tiens. D'une certaine manière, la contemplation fait au regard la surprise de son propre effet. Alors, il semble important de souligner le régime de circularité des sensations, au sens où toutes les sensations dont nous sommes capables communiquent entre elles, se prolongent mutuellement par excitation, et se conservent vivantes à notre esprit. Cette circularité renvoie au fait que la contemplation est une opération de création de sensations nouvelles, opération qui intervient dans un processus de subjectivation[267].

[267] La contemplation ne renvoie donc aucunement à une forme de suspension du vouloir, mais est au contraire « *un phénomène de condensation, d'accumulation de l'énergie psychique sur un « motif » dans une perspective d'action* » (Bourriaud, 1998, p.105).

Ainsi, la contemplation met en rapport notre présence avec l'espace au cours d'une relation qui implique le regard. Elle génère des sensations imbriquées à d'autres mais pour autant distinctes en fonction des regards, que ceux ci soient flottants comme ici, ou par exemple glissants (La liberté guidant la laine), cadrés (Iqaluit), pénétrants (Abramović)… Elle est la conséquence du couplage du regard à la scène spatiale vécue. La contemplation a peut-être quelques familiarités avec la scoptophilie, au sens où elle signale l'appétence du regard à se faire le médium de sensations : l'œil devient cet organe par lequel se « remplir » du monde contemplé et tirer plaisir des perspectives extérieures à soi par lesquelles d'une certaine manière, je me regarde contemplant. Or, dans l'exemple de la représentation d'*Inject* en bassin, ces processus sont à nouveau mis en abyme, comme excités sous l'effet du dispositif. Ainsi, nous contemplons des images qui donnent le vertige à cause de leur plasticité exacerbée à la surface de l'écran. Images qui trament un certain malaise à cause de l'univers angoissant qu'elles agrègent ; qui sont également excessivement détaillées et dont la mise en scène par le mixage sonore confère une monumentalité. De surcroit, les sensations dont les images sont porteuses se corrèlent au dispositif spatial « immerseur », alors que nous avons tous perdu pied et que notre corps flotte, immergé et refroidi, jamais immobile, toujours balloté ou bercé à la surface de l'eau. Par conséquent la contemplation de ces images relève d'une opération de contraction de la réalité dans le flot de sensations qui proviennent tout à la fois de la fiction et de mon corps frissonnant. À ce stade, la contemplation devient compénétration des sensations au bénéfice de l' « immersant », c'est-à-dire de ce spectateur qui, comme nous l'avons dit, est ici en quelque sorte contemporain de son époque dans la mesure où il expérimente de son plein gré le déphasage, l'inactualité dans laquelle l'engage le dispositif artistique d'immersion. Ce déphasage est vecteur de sensations et d'émotions inédites qui émergent à travers la mise en tension de la contemplation dans l'expérience spatio-temporelle.

Conclusion

À la fois immersive, médiatique, totale, la représentation d'*Inject* illustre comment le geste artistique reconfigure les cadres de l'expérience esthétique, de telle manière que l'expérience des images, si banalisée et standardisée soit-elle à l'ère des médiatisations instantanées et de la saturation visuelle, parvient à créer de nouvelles sensations, réveillant des formes de contemplations subjectives produites

dans le rythme battant de la scène des images. De ce fait, cette performance participative illustre de manière radicale l'effet des médiations spatiales et artistiques sur le regard, indiquant par là même que l'opération de médiatisation du sensible qui s'opère dans le dispositif vidéo reconduit notre regard vers lui-même, à travers une forme de contemplation toute entière dévolue à expérimenter l'émersion de sensations qui sont assemblées à l'intermédiaire de mes ressenties corporels et du médium vidéo, dans la profondeur de chacun de ces contrechamps sensibles. Finalement, il s'avère que cette installation-performance vidéo met en exergue et exemplifie le fait commun à toute installation selon lequel, *la contemplation esthétique se façonne dans le suspens immersif qu'infère la scénographie*. C'est-à-dire que la contemplation prend essor dans le milieu scénographique des images, qu'elle n'adhère pas à son objet comme pourrait le laisser croire l'aveuglement médiatique, mais s'énonce ou se formule justement par écart, espacement, agencement, modalités relationnelles définies en termes de rapports spatiaux qui pointent in fine le partage du sensible qu'organise la représentation esthétique à partir de la distribution des positions qui en découlent. Ces modalités sont scénographiques. Elles sous-tendent et mettent en lumière ce que nous avons soulevé avec les scénographies communicationnelles. À savoir que ces dernières nécessitent de penser ensemble l'œuvre avec sa scène, demandent de faire place à la relation d'immersion et de recouvrement qui les assemble activement dans le processus de médiatisation comme dans le moment de la médiation esthétique. Ainsi, en faisant se corréler regard et œuvre dans le processus de leurs médiations mutuelles, les scénographies communicationnelles permettent, semble-t-il, de penser la constitutivité de l'écart aux images dans le rapport contemplatif que nous entretenons à leur égard. Cet écart n'est jouable qu'en vertu du milieu scénographique et de sa densité.

Dans ce chapitre portant sur les mécanismes de reformulation des logiques médiatiques que génère l'installation à travers ses dimensions scénographiques, nous avons pu aborder différentes manières de voir, ou manières de créer des régimes de visibilité interférant avec nos habitudes médiatiques par lesquelles notre perception s'éduque quotidiennement. Ces interférences purent être interprétées à partir de dispositifs nous permettant, semble-t-il, de recouvrir des formes de relation aux images parfaitement hétérogènes. Cela put avoir lieu notamment à partir de l'installation devenue une métaphore des « *clôtures ambiantes dans lesquelles nous sommes technologiquement* » (Mons, 2016, p.487), à l'image de *La Matrice*. Cette

dernière avait pour objet direct l'espace médiatique, elle incarnait le déterritoire relationnel dans lequel nous confond l'espace médiatique. Le processus d'autoreprésentation médiatique à laquelle elle donnait forme nous a permis d'entrevoir que l'installation pouvait servir de zone intermédiaire, de zone de voisinage placée à la limite ou sur le seuil de l'enfer de l'identique propre à la simulation. De fait, devenue poste d'observation, l'installation devient intéressante pour sa capacité à mettre à la fois en tension et en question les médiations médiatiques en métaphorisant les modalités relationnelles qui en découlent. Ainsi, le rôle de l'art peut être politique lorsque, comme ici, il opère la captation puis la représentation des flux médiatiques environnants et rejoue métaphoriquement la dilution de nos existences dans l'espace médiatique. C'est alors qu'un nouveau rapport au réel est possible, à travers une scénographie communicationnelle fondée sur un partage du sensible réorganisé à l'issue des effets de présentification et d'actualisation de l'espace de la simulation médiatique.

D'une toute autre manière, on a pu aborder avec *Iqaluit* le processus de mise en tension des images, alors que leur médiatisation se corrèle à l'environnement scénographique d'une sculpture symbolisant l'habitat. Si les films que met en regard cette œuvre témoignent indiscutablement d'une profonde ouverture sur le monde et d'une empathie pour le sensible, nous avons malgré tout pu entrevoir comment ces images pouvaient impacter la réalité de la situation vécue à partir d'un processus de renversement des logiques de monstration. La scénographie put ainsi être analysée comme un milieu et l'installation comme un médium favorisant ensemble l'interversion de la fiction et du réel. C'est là, que nous avons pu commencer à expérimenter la façon dont le regard se trouve d'une certaine manière réaménagé par la scénographie de l'espace, et ainsi appelé à investir ses limites mentales. La théâtralisation des images dans l'espace de l'installation provoque alors la déviation des regards, rompant avec nos certitudes en installant du trouble. Ce trouble est bien la conséquence d'un regard mis en présence de lui-même. L'expérience de la contemplation était interloquée, c'est-à-dire étonnée d'elle-même au cours du processus de superposition de la fiction sur la réalité et inversement ; une contemplation contractant la totalité de la situation vécue à l'issue des reversements, trouées, cadrages et décadrages que génère la scénographie de l'installation. Ainsi *Iqaluit* métaphorise l'espace médiatique en réassurant à l'image vidéo son potentiel de médium, en ternissant le spectacle médiatique à partir d'images qui nous

interpellent indirectement alors que nous prenons conscience de notre appartenance commune dans le théâtre du monde.

Enfin, on peut estimer que la représentation d'*Inject* engage elle aussi une expérimentation médiatique des images, à partir de l'expérience du corps devenu le médium des images. Il s'agit alors non pas d'un corps-image mais d'un corps-médium, ce qui est fort différent. En effet, le corps à l'ère de l'administration du sensible est, comme nous pouvons tous le constater, l'objet d'un design fortement corrélé à l'exposition du sensible dans l'espace médiatique – ce qui n'est autre que l'expérience du réel à l'ère des écrans. Il est ainsi désormais banal d'observer quel narcissisme nous déployons à travers les images que nous nous administrons aux moyens des appareils avec lesquels, quelque part, nous nous augmentons. Mais avec cette représentation artistique, il n'est pas question du devenir image du corps mais plutôt du corps comme médium susceptible de rendre sensible la plasticité des images et la contemporanéité des situations, cela, au fil d'une création vidéo qui met en exposition les mutations parallèles des images et du corps. Si dans l'espace médiatique contemporain des images numériques, l'image ne recèle plus de vérité ni d'objectivité mais est réelle en vertu de sa plasticité, il s'avère qu'ici l'on se trouve mis au devant d'images mutantes, qui évoluent dans la même temporalité que le corps amené à se transformer sous l'effet de son immersion prolongée. On peut ainsi estimer que la plasticité médiatique des images se trouve incarnée par le corps du performeur et plus avant métaphorisée à l'articulation de notre corps propre, alors que celui-ci flotte et que notre regard éprouve le suspens immersif de la situation. *Inject*, en manipulant l'interface corporelle sous la forme d'images et en plaçant les corps-spectateurs à l'épreuve des images, déjoue l'exposition typique de l'espace médiatique en renversant ses cadres, au cours d'une temporalité relativement longue qui permet une profonde imprégnation affective et sensible, une sensitivité murit dans un moment possédant une réelle densité scénographique.

Dénouement de la partie IV

En résumé, la problématique assez générale des métaphorisations et des anamorphoses de l'espace médiatique par l'installation doit s'envisager non seulement à partir de l'œuvre comme support relationnel ou transitif mettant en tension des processus d'individuations existentielles et parfois même collectives,

mais aussi à partir de l'espace lui-même, puisque celui-ci recompose le réel en faisant effet sur le corps du spectateur, sur son regard, sur la manière dont il mentalise sa pratique et s'émancipe à travers le médium artistique. Ainsi, les scénographies étudiées nous semblent avoir révélé combien l'installation artistique pouvait réaménager scénographiquement les régimes de visibilité des substances sociales, en insinuant des modalités de présence aux images, à l'espace, aux autres, qui diffèrent de l'état de veille ou de disponibilité que l'on connait sous le régime de la mobilisation de l'espace et du temps capitaliste, qui se distinguent également de l'espace médiatique et des habitudes que nous y avons, notamment en termes d'exposition et de réception. L'installation renverse le lissage des images, reconfigure par là même le partage du sensible. Or cette opération n'est pas induite. Elle relève semble-t-il de la tension que génère la rencontre entre immersion et communication esthétique ou sociale, alors que nous nous trouvons physiquement et ou mentalement dans un milieu sensible vecteur de sensations, depuis lequel on peut faire l'expérience de voir ou de sentir autrement. En ce sens, l'installation donne naissance à de *nouvelles zones de contemplation*, c'est-à-dire à des espaces scénographiquement aménagés à travers lesquels la possibilité de la contemplation se voit réinsufflée. Ainsi, au regard de l'administration du sensible que demande l'organisation médiatique du réel, les scénographies communicationnelles des installations qui manipulent les déterminants de l'espace médiatique, enclenchent la métaphorisation du réel à partir de la perception subjective que nous en avons. Ce processus œuvre au sein des temporalités subjectives de la visite de l'installation. Il n'est pas instantané comme le rapport que nous entretenons à l'image aujourd'hui, mais relève d'une imprégnation du corps avec la scène spatiale que délimite l'installation à l'issue de son exposition. Comme autant de rapports ambivalents de distance et de proximité avec le monde qu'insinue la scénographie, ces temporalités peuvent être appréhendées comme des bulles spatiales placées médialement, à l'intermédiaire d'un rapport contemplatif insinué dans le délai et dans l'espacement, une zone où interviendrait un processus de mise en abyme de l'instantanéité communicationnelle médiatique.

Nous défendrons alors une dernière fois la thèse de l'installation artistique porteuse d'un bruit, interférant dans l'organisation fondamentalement clôturée et hermétique du réel que nous donne à vivre l'espace communicationnel médiatique. L'installation diffère toujours du « monde réel » précisément parce que le bruit qu'elle porte fait œuvre de désorganisation, de dissensus, de mise en énigme et

d'opacification du réel ; elle agit à rebours du mirage de transparence que nous vivons à grande échelle. À travers les installations, se produit la réinvention des régimes de visibilité. Cela donne lieu à des temporalités et des spatialités constituant des milieux sensibles inédits, via lesquels nous élaborons de manière inédite, certaines sensations, des formes de regard corrélatives de ressentis corporels liés à l'expérience scénographique de l'espace. Plus qu'autre chose, on pourrait même dire que l'installation vue comme un médium fait œuvre d'excessivité face au réel. Elle le dépasse en le déverrouillant, le déborde de l'intérieur en investissant les lignes de fuite inhérentes à toute entreprise d'administration du sensible. Alors, si nous évoquons ces processus sous le terme connoté de bruit, renvoyant à celui de nuisance, c'est bien parce qu'ils contreviennent puissamment aux mécanismes de subjectivation que favorise diffusément l'idéologie individuelle capitaliste appareillée aux médias.

Contre l'administration du sensible et le sentiment de pseudo liberté qu'exalte l'appareillage médiatique des individus, l'installation plie le réel pour donner forme à un agencement tourné vers l'extension des possibles, tandis que cette configuration peut être assujettissante c'est-à-dire nous placer dans une situation de non-contrôle envers les images, ou plus généralement, par rapport à la manière dont les phénomènes nous parviennent dans l'expérience de la perception. Toute proportion gardée, le paradoxe de cette situation est que la prise de contrôle de l'espace par le geste artistique donne lieu à un espace déstabilisant, caractérisé par le non-contrôle du sensible laissant ouvert la possibilité d'un bruit[268]. Comme si ce dernier ne semblait pas adapté à nos perceptions scolaires et éduquées à l'administration du sensible. Or, nous l'avons vu (chapitre 7.2), cette administration repose unanimement sur la fabrication visuelle du réel par l'entremise des instances médiatiques proliférantes et individualisées. En ce sens, le régime de visualisation et de spectacularisation du monde se substitue au devenir commun, au faire communauté au sens empathique du terme malgré les collaborations qui s'en trouvent au contraire facilitées, en empêchant toute forme de condensation sociale qui parviendrait à transcender les conditions médiatiques individuelles. Aussi, ne

[268] « *Le bruit en général c'est cette dimension du sensible qui n'est pas rapportée à la manifestation, et donc qui n'est pas partie de la forme – intentionnelle – de celle-ci. Ce qui, du sensible, n'est pas formalisé en quelque sorte* » (Benoist, 2013, p.194).

pourrait-on pas interpréter l'installation, et avec elle le geste virtuel d'occupation de l'espace qui la précède, comme un acte de violence nécessaire à l'émergence de visibilités nouvelles, mais aussi à l'élaboration subjective d'un espace visible faisant commun ? Partant, on pourrait voir en l'archétype de l'installation, non plus seulement artistique, une forme d'instrument ou d'opération scénographique, visant à enclencher la transformation du sensible, dont l'objectif sous-jacent pourrait se contenir dans les deux axiomes et polarités de la scénographie : voir et faire-voir, dans la tension entre émancipation et devenir en commun. Ainsi, les installations nous semblent remarquables pour l'idée qu'elles portent en elles-mêmes « *leurs propres systèmes de valorisation, autopoïétiques*[269] » (Guattari, 2013b, p.253), envisageable par rapport à la scénographie de l'espace qui s'y construit. Finalement, dans le contexte d'une société de contrôle organisée par l'exposition du sensible, le bruit de l'installation signale comment les installations artistiques peuvent faire lieu de « machines de guerre », machines « *qui ne se définiraient pas du tout par la guerre, mais par une certaine manière d'occuper, de remplir l'espace-temps, ou d'inventer de nouveaux espace-temps*[270] » (Deleuze, 1990).

[269] En référence aux *machines abstraites* dont parle Félix Guattari (2013).
[270] Ou, autrement dit, des machines « *qui ne font pas la guerre mais qui font de nouvelles constructions ontologiques* » (Guattari, 2013, p.94-95).

V] Une société de l'installation ?

La présente partie veut proposer à la fois une pré-conclusion, en opérant un retour sur certaines thématiques d'ensemble, et à la fois une ouverture prospective sur la recherche en envisageant la question de l'installation sous un angle nouveau.

Du point de vue de la communication, le grief porté à cette recherche est qu'en voulant démontrer l'intérêt de considérer la scénographie sous un angle communicationnel, elle s'est généralement contentée de montrer que l'espace de l'installation est communicationnel intrinsèquement. Cette conclusion reste pertinente. Car l'on peut considérer que l'installation artistique est un espace hétérotopique qui matérialise un dissensus par rapport à l'encadrement qui sert à l'appréhender. Ainsi, le milieu sensible de l'installation peut devenir, en fonction de l'espace qu'intègre l'artiste dans sa composition, un cadre se suppléant à l'administration scénographique du commissaire d'exposition. Alors la sphère de l'installation peut condenser des dynamiques communicationnelles inédites qui tendent à provoquer l'émergence de communautés transitoires se rendant, par l'intermédiaire du geste artistique, visibles pour elles-mêmes.

Cela put être observé depuis la scène spectatorielle en faisant attention aux chorégraphies qui résultent ponctuellement de la coprésence induite dans la pratique de l'espace. Les pratiques communicationnelles sensibles qui émergent de certains agencements scénographiques propres aux installations mettent ainsi en visibilité un partage du sensible contextualisé par l'œuvre d'art. Partant, la dimension communicationnelle de l'espace fut subodorée à partir de l'intermédialité de l'installation. Ainsi, les divers médiums et médias qui composent l'installation matérialisent des scénographies communicationnelles qui imprègnent à la fois l'espace interne de l'installation et l'espace de déambulation ou d'exposition. Ces scénographies tout à la fois virtuelles et matérielles, interviennent dans l'expérience de visite, au niveau de l'inframince du sensible et dans la temporalité éphémère de la situation vécue. Elles font lieu d'espace transitionnel ou médial, à travers lequel le visiteur d'installation rentre en relation avec l'espace et y déploie ses sens. Cette relation sensible affiliée à l'espace est communicationnelle si l'on considère que la scénographie est à la fois une médiation mais aussi une médiatisation, devenant à

ce compte la transcription d'une subjectivité artistique envers laquelle le visiteur rentre en communication de manière intersubjective.

Telles quelles, les définitions données aux scénographies communicationnelles des installations peuvent paraîtres limites voire insuffisantes en raison du fait qu'elles se contiennent intrinsèquement dans le dispositif artistique exposé. Autrement dit, la communication ainsi envisagée ne déborde pas de l'installation et reste contenue au dispositif de représentation déployé. C'est pourquoi la présente partie ambitionne de combler cette lacune en revisitant les analyses jusqu'alors déployées dans cette recherche. L'objectif n'est pas la remise en cause mais l'ouverture du sujet de la recherche en direction de problématiques inscrites dans l'expérience du contemporain.

Pour ce faire, la perspective jusqu'à présent mobilisée doit se renverser. Souhaitant envisager comment les scénographies communicationnelles des installations font partie de l'expérience contemporaine des espaces, il s'agit de se représenter l'installation en dehors de l'espace sacralisé de la déambulation muséal, ce dernier restant toutefois le milieu référentiel pour analyser et mettre en perspective le propos d'ensemble.

Si précédemment fut envisagée la manière dont l'espace public urbain s'esthétise en se métamorphosant en salle d'exposition éphémère ou permanente (chapitre 5.3), il s'agit, après ce constat, de comprendre comment la forme installative peut permettre d'analyser les processus de construction de l'espace communicationnel contemporain. L'enjeu semble alors consister en une rupture avec une conception de l'installation résumée à un geste artistique institutionnalisé, et à envisager comment elle peut constituer un « modèle » servant à analyser l'espace communicationnel des sociétés contemporaines occidentales. L'exercice est donc délicat puisque il demande de parler d'installation non seulement comme forme d'expression artistique, mais aussi et surtout dans les termes d'une configuration spatiale incarnant ou matérialisant des processus communicationnels et sociaux dans l'espace social.

Chapitre 9 - Première ébauche pour une société de l'installation

9.1 L'installation dans l'espace social

Par quels biais évoquer une société de l'installation ? Cela consiste d'abord à se représenter l'espace public comme un espace d'exposition, du moins comme un espace vivant dans une culture de l'exposition. Ce point de départ est envisageable si l'on garde à l'esprit qu'il y a aujourd'hui une tendance forte à la mobilisation de démarches scénographiques dans la façon de traiter l'espace public (Sompairac, 2016). Au regard des processus de muséalisation de la réalité, prenant également acte du fait que préexiste aujourd'hui une esthétique communicationnelle dans la manière dont l'espace est mobilisé, on peut estimer que l'espace, urbain notamment, est désormais traité par ses aménageurs légitimes avec la même attention qu'un espace d'exposition artistique. De là, il faudrait considérer que l'espace, dans ses manifestations bâties et aménagées, vit à travers des logiques d'exposition analogues à l'esthétique muséale. D'une certaine manière, la pratique expositionnelle et la pratique artistique de l'installation, ayant pour objet commun la plasticité de l'espace de représentation et pour geste commun la scénographie, font office de polarités à partir desquelles se fabriquent aujourd'hui les espaces publics. Ce qui laisse entendre que l'espace public d'exposition héberge des formes à travers lesquelles se cristallisent des pratiques spectatorielles sensibles. L'hypothèse est que dans ce régime esthétique, interviendraient une multiplicité d'installations, dont l'assemblage à l'échelle du territoire témoignerait de l'hétérogénéité formelle d'un espace social esthétisé constitué en une vaste installation. Cette hypothèse viendrait souligner le fait que l'espace d'exposition ne se contient plus à ses lieux – musée, galerie, atelier… – mais se situe absolument partout. Dans cette perspective, l'installation fait un avec la société : elle est un symptôme de l'administration que produit la société sur son corps social et désigne, inversement, les manifestations hétérogènes et polémiques de ce corps poursuivant continuellement des formes d'émancipation.

En outre, inutile de souligner que l'espace est devenu, sous la mobilisation capitaliste de l'espace et du temps, le support d'images qui servent aujourd'hui à assurer la promotion des lieux et des territoires. Autrement dit, dans une société de transparence et de spectacle, les images sont engagées dans un processus de circularité qui les conduit, par accélération et dépassement des milieux, à transparaitre sur les choses elles-mêmes. Cette substitution esthétique, faisant passer l'expérience de la profondeur des contextes spatio-temporels, à celle d'un « espace panorama » déjà représenté en amont par un programme politique d'administration du sensible exposant les représentations standardisées des lieux au devant des lieux eux-mêmes[271], peut être comprise comme un spectacle faisant écran à l'expérience directe de notre environnement[272]. Pour autant, à l'ère du « tout visuel », inutile d'espérer retrouver une hypothétique relation originelle au monde par un éventuel retournement révolutionnaire iconoclaste qui conduirait à se défaire du spectacle. Comme cela put être envisagé, l'issue d'un tel processus serait une perte de sens absolue. Dès lors, on peut légitimement s'interroger sur les voies d'émancipation encore possibles dans un tel partage du sensible.

Il est assuré que le processus de visualisation du monde via l'espace médiatique, donne à croire à chacun d'entre nous que nous avons entre les mains, à portée de doigts, la possibilité de participer au spectacle de l'exposition généralisée. Mais le simulacre d'émancipation dont il est question, qui consiste en une production d'images, confine l'expérience communicationnelle à celle de la circularité dont relève la simulation. L'espace est alors vécu comme une collection d'images mouvantes plus ou moins visibles, réglées sur l'espace communicationnel médiatique. Dans cette situation, il apparait que l'installation, ce médium qui remédie aux médiatisations, puisse effectivement constituer un modèle pour penser et imaginer le dépassement du paradigme de l'émancipation médiatique.

---

[271] Cela pu être déjà énoncé par le sociologue Henri Lefebvre quand il indique combien, paradoxalement, la ville échappe à la « science de la ville ». Ainsi « *l'objet, la ville, en tant que réalité accomplie, se décompose. La connaissance tient devant elle, pour la découper et le recomposer à partir de fragments, la ville historique déjà modifiée. Comme texte social, cette ville historique n'a plus rien d'une suite cohérente de prescriptions, d'un emploi du temps lié à des symboles, à un style. Ce texte s'éloigne. Il prend l'allure d'un document, d'une exposition, d'un musée. La ville historiquement formée ne se vit plus, ne se saisie plus pratiquement. Ce n'est qu'un objet de consommation culturelle pour les touristes, pour l'esthétisme avide de spectacles et de pittoresque* » (Lefebvre, 1967, p.30).

[272] « *Le réel est envahit par tant de signes que ceux-ci font écran à l'expérience directe de notre environnement* » (Hillaire, 2008, p.84).

Partant, une société d'installation pose que l'émancipation des individus passe par l'installation des images, c'est-à-dire du sensible, dans la contexture du réel et ce, quels que soit les dissensus que ces processus fassent intervenir dans l'espace « scénographiquement réglé » du consensus social. Nous soulignons par là le rapport à l'action, au geste sur lequel repose l'installation en tant forme spatiale matérialisée tramant sur l'espace une prise de pouvoir localisée. Il convient alors de se représenter qu'à la différence de l'espace d'exposition muséal, l'espace social n'est pas doté de cartel – quoique l'espace urbain soit très souvent documenté par des cartels –, dans le sens où rien n'y est figé ou arrêté mais plutôt toujours en train de se faire de se défaire, d'advenir ou de disparaitre, au cours de processus transformationnels mettant en jeu des territoires existentiels en perpétuelles redéfinitions – notamment sous l'égide du mouvement de superposition de l'espace médiatique sur le réel. En conséquence, l'installation est pour cette partie envisagée en termes de couplage avec les dynamiques sociales hétérogènes qui agitent les espaces contemporains.

Postulats

Le premier postulat est qu'il y a aujourd'hui un recours de plus en plus flagrant à des logiques installatives dans la manière de traiter l'espace public, notamment des centres villes et des agglomérations au sens large. Plus qu'une tendance conduisant l'installation artistique à essaimer l'espace public d'exposition, il s'agit aujourd'hui d'envisager *l'espace public comme une installation*, c'est-à-dire comme un espace artistique lui-même réglé par des logiques d'exposition. Ainsi, la ville témoigne d'un environnement réglé et aménagé par des scénographies qui sont le fait d'acteurs privés et publics légitimés dans leurs actions par divers mécanismes de pouvoir. C'est en outre le milieu par excellence pour analyser l'inclinaison des aménageurs à assimiler dans leurs pratiques, le paradigme d'une esthétique spatiale ambiante remobilisant dans différents cas le paradigme spécifique de l'installation. En termes d'aménagement et de design des espaces publics, l'installation fait office d'archétype d'espace fabriqué par des régimes d'expériences scénographiques. Elle est une manière d'agencer et de penser ensemble l'espace d'exposition et le public. Partant, elle fonctionne comme un outil pour régénérer l'espace. Cela put être envisagé à partir de la ville de Bordeaux, ville « créative » cherchant à bâtir son imaginaire, à intensifier sa prégnance esthétique à travers son architecture, à faire

consensus auprès de ses habitants et de ses visiteurs, par le recours à des scénographies visuelles qui charment l'œil, ou au moyen de processus d'encastrement d'installations artistiques et d'autres œuvres d'art dans l'espace. Dès lors, si la ville est aujourd'hui l'objet de regards esthétiques habités par les images, il est certain que l'aménagement urbain, à travers les politiques publiques et toutes ses variantes plus ou moins contributives, est lui aussi éduqué à la manière dont s'affectent aujourd'hui les territoires et les images qui en résultent, conscient des enjeux qui en découlent en termes d'attractivité. C'est pourquoi, l'esthétisation généralisée de l'espace urbain – bien que ce processus vive d'accointance avec l'urbanité contemporaine et semble se définir à travers elle – peut être interprété comme un symptôme de la mise en concurrence des ensembles urbains entre eux dans une logique métropolitaine. Bien sûr ce processus est diffus, c'est pourquoi il peut s'observer de manières différentes, non seulement depuis l'échelon métropolitain mais aussi à travers la multiplicité d'espaces et des lieux, de dispositifs et d'images que condense dans ses ramifications la ville. De manière générale, l'exposition est ce qui conduit ce processus, étant donné que dans tout espace d'exposition l'enjeu devient celui du regard porté, des publics captés, des usages et des pratiques capitalisés. C'est pourquoi on peut estimer que l'espace conçu comme une installation se justifie partout où la représentation de l'espace intervient comme enjeu d'aménagement lié à des pratiques et des usages mis en exposition.

Le second postulat répond au premier en affirmant que si l'espace public est traité comme une vaste installation par les pouvoirs publics et plus généralement par l'ensemble des aménageurs privés légitimes à le faire, ces pratiques répondent à des *pratiques installatives individuelles et collectives* à priori illégitimes, dont la survenance échappe momentanément au contrôle de l'administration institutionnalisée de l'espace. Ainsi, il faut bien reconnaitre que la ville est en perpétuel équilibre quant aux formes installatives qu'elle encourage, fait advenir, pérennise : c'est un système à la fois spatial et esthétique, de l'ordre d'un espace d'exposition. Par là, la ville assimile, consacre, rejette, camoufle : s'y déploie tout un ensemble de tactiques d'administration. On peut alors estimer qu'elle est le résultat d'une multiplicité d'aménageurs privés et publics dont les actions, parfois conflictuelles, se sédimentent dans l'espace et dans le temps. Comme Walter Benjamin le remarquait déjà à travers « *le phénomène de colportage de l'espace* » (Benjamin, 1993a, p.436), l'expérience de la flânerie intrinsèquement urbaine rend compte de la coexistence d'une multitude de scènes investies par des installations

qui se superposent, se traversent et se télescopent dans l'expérience du perçu. On a ainsi à faire à un paradigme de l'installation conçu à travers une multiplicité de scénographies hétérogènes, qui trament l'espace social, urbain notamment, dans ses aspects matériels comme virtuels. Il faut alors avoir à l'esprit que dans le cadre du paradigme de la ville comme espace d'exposition, cette multiplicité est soumise à contrôle : toute installation qui investit l'espace public se trouve irrémédiablement mettre en tension le pouvoir légitime d'aménagement détenu par les représentants élus de l'espace social. Si ce processus se donne à penser précisément à travers l'espace urbain – de fait très concurrentiel quant aux régimes de visibilité qui s'y agencent –, il devrait pouvoir être envisagé de manière élargie à l'ensemble de l'espace public. Envisagée dans ce cadre général, on peut déjà imaginer que l'installation peut potentiellement faire dévier les régimes de visibilité que tente par exemple d'organiser une ville métropolitaine soucieuse de ses images, ou qu'organise à une autre échelle l'administration nationale des territoires qui composent le pays. L'enjeu est donc d'affirmer que l'installation porte avec elle le pouvoir de reconfigurer une certaine politique du sensible. Ce pouvoir doit secondairement s'envisager à travers l'idée d'un dissensus naissant à travers l'espace intermédiaire de l'installation. L'hypothèse qui en découle est celle d'une perturbation potentiellement autopoïétique, ou d'un « bruit » inhérent aux installations qu'assemblent les pratiques anthropologiques créatives illégitimes, qu'elles soient individuelles et collectives. Dans ce cadre, l'installation affecte la contexture du réel, provoque le repositionnement des scènes et des acteurs de l'exposition ; elle trame au sein des agencements légitimes du bâti et du social, des formes hétérotopiques et polémiques qui constituent des contre-pouvoirs au sein desquels les hommes et les espaces, les choses et les phénomènes, se reconstituent au travers d'agencements scénographiques inédits.

Politique de l'installation

À travers ces deux hypothèses sur la prégnance du paradigme de l'installation dans l'espace public d'exposition se dessine une opposition. D'un coté se rend visible une liberté légitime de l'institution à transformer l'espace des villes en accointance avec le « tout visuel » que détermine le régime d'exposition médiatique. De l'autre s'observe la liberté des individus à s'émanciper au moyen de scénographies installatives qui transforment l'espace social. Ces oppositions sont

d'autant plus actuelles si l'on considère la « sculpture sociale » à l'œuvre dans l'espace public contemporain. L'artiste allemand Joseph Beuys envisageait ainsi notre devenir artiste immédiat au sens résidant dans notre capacité à transformer l'espace social au moyen d'actions créatives[273] – dont il faudrait souligner pour notre propos souligner les potentialités polémiques. Ce que nous voulons exprimer est un renversement, souligné par Boris Groys quand il décrit que ce que Joseph Beuys entendait « *comme un droit, est désormais un devoir* » (Groys, 2015, p.39) qui s'applique à un individu pratiquant l'auto-design à longueur de temps, individu « *polyvalent, polysensoriel, capable de rapports complexes et transparents avec « le monde » (l'environnement et lui-même)* » (Lefebvre, 1967, p.30).

À la lumière des transformations d'ordre phénoménologique et idéologique induites par l'installation du monde dans l'espace médiatique écranique – et plus particulièrement du Web personnalisé et amateur –, il y a fort à penser que les installations produites comme sculptures sociales, répercutent dans leur design, l'existence mondaine, c'est-à-dire mondialisée et schizotopique. La question, que nous avons déjà posé à propos d'installations artistiques, consiste à imaginer comment les installations, fondamentalement matérialisées et hétérogènes, s'articulent avec l'espace communicationnel médiatique immatériel et calculé. Plus loin : comment de cette articulation naissent des scénographies mêlées qui font se chevaucher les espaces et les milieux, à des niveaux tant molaires que moléculaires ? Sinon, il faut envisager comment ces installations rentrent en adéquation ou non avec le régime d'exposition médiatique. De façon générale sur ces questions, il faut avoir à l'esprit que le geste créatif procède toujours d'une tangente ou d'une ligne de fuite dont la singularité est la remise en cause de la clôture systémique des milieux.

Comme l'a brillement analysé Boris Groys dans son essai sur le devenir public de l'art (2015), les oppositions de liberté identifiées dans un espace d'exposition, peuvent s'analyser dans le cadre d'une *politique de l'installation*. Les éléments explicatifs que mobilise l'auteur à cette fin ont été, tout au long de cette recherche,

[273] Ainsi, d'après Joseph Beuys la « Sculpture Sociale » repose sur une conception de l'art « *qui s'applique à chacun et qui ne soit pas seulement l'affaire de l'artiste mais puisse être revendiquée en un sens purement anthropologique. Cela revient à dire : tout le monde est un artiste au sens où il peut donner forme à quelque chose* » (Beuys, cité dans Szeemann et Hergott, 1994, p.254).

remobilisés de façon fragmentaire. Il est donc bon de résumer ici sa pensée. Elle se construit depuis l'espace muséal et en considérant l'installation comme une forme d'art. Ainsi, d'après l'auteur, le commissaire d'exposition agit comme le représentant du public. Il administre l'espace d'exposition en vue de faire accéder les œuvres à l'espace public, et par là, à la reconnaissance nécessaire des regards. Pour ce faire, sa pratique se conçoit à travers un certain design du sensible, un agencement de l'espace, une médiatisation reposant sur une sélection d'œuvres et des discours argumentant de leurs présences. Ce faisant, le commissaire porte atteinte à la souveraineté de la démarche artistique et fait, par là même, écran entre l'œuvre et le spectateur[274]. Mais dans le cas de l'installation artistique, la souveraineté du geste artistique se trouve réassurée par le simple fait que l'administration du commissaire se trouve répliquée et contrôlé par l'artiste à un niveau concernant l'ensemble des paramètres scénographiques de son œuvre. L'installation est donc vue comme un moyen pour « *étendre les domaines des droits souverains de l'artiste* » (Groys, 2015, p.62) – nous avons, pour notre part, usé des notions d'*hétérotopie* voire de *dissensus* pour manifester l'*autonomie* de l'espace d'installation au regard de l'administration du commissaire, et plus avant au regard d'autres processus et phénomènes qui caractérisent l'encadrement spatial de l'œuvre. Finalement, l'auteur souligne que « *l'installation artistique est le lieu où la différence entre la liberté souveraine de l'artiste et la liberté institutionnelle du commissaire devient immédiatement visible* » (Ibid, p.63). Ces libertés s'opposent en termes de justification, étant entendu que l'artiste à toute liberté[275] pour intégrer les éléments qu'il souhaite à son installation, tandis que l'action du commissaire est soumise à l'approbation de ses représentés ; ce dernier doit en conséquence argumenter chacun de ses choix, situation que ne connait pas l'artiste. L'installation artistique est à ce titre un formidable laboratoire pour analyser « *l'idée occidentale de liberté* » (Ibid, p.65) et plus loin, la façon dont l'installation dévoile les rouages opaques que comporte « *la transparence obscure de l'ordre démocratique* » (Ibid, p.78). Ce sont là

[274] En effet, « *chaque discours légitimant une œuvre d'art et son insertion dans une exposition publique, seule parmi de nombreuses autres au sein d'un espace commun, peut être compris comme un affront à l'encontre de celle-ci. C'est pourquoi il est permis de considérer le commissaire comme quelqu'un qui ne peut s'empêcher de faire écran entre l'œuvre et le spectateur, privant de pouvoir tout aussi bien l'artiste que le spectateur* » (Groys, 2015, p.60).

[275] « *Sous le régime de la liberté artistique chaque artiste bénéficie du droit souverain de faire de l'art dans les seules limites de son imagination personnelle* » (Groys, 2015, p.63).

les tenants que fixe une politique de l'installation. Ici ne sont décrits que les rapports de force sur lesquels repose la mise en exposition de l'installation.

Sans mener pour l'instant plus avant le raisonnement de l'auteur qui est également artiste, et en transposant cette démonstration au niveau bien plus hétéroclite de l'espace social, on aboutit à l'illustration miniaturisée des mécanismes par lesquels l'espace social se transforme perpétuellement sous l'effet des actions conjuguées d'individus créatifs et de leurs représentants. Tous sont investis dans un processus de valorisation visuelle des espaces et de promotion des lieux. Ces explications laissent évidemment entrevoir quelles tensions, ou mises en concurrence des espaces, peuvent affecter les installations qui habitent par exemple la ville. On peut alors souligner que penser une politique de l'installation pose, par extension, la question privilégiée de la scène de l'installation, puis celle de sa pérennité. La scène de l'installation devient le lieu où s'opère la déformation du réel, l'espace à travers lequel il se recompose aux yeux de tous. Ainsi, elle est fondation d'un espace où se joue l'émancipation esthétique, sensible, sociale, politique, des individus. Cette émancipation peut, d'un point de vue spatial, prendre la forme – c'est le cas le plus intéressant – d'une désunion, d'une rupture des spatialités de l'installation par rapport à l'espace d'exposition l'encadrant. Dans cette optique, l'installation non seulement artistique devrait s'envisager comme le moyen d'étendre les droits et les pouvoirs des individus à participer à la fabrication scénographique de la réalité. Plus avant, l'installation tend à se comprendre comme un moyen pour produire de nouveaux régimes de visibilité immanents à la scène qu'elle fait apparaitre.

L'espace urbain et les installations

Il est intéressant de se demander comment les processus identifiés au niveau muséal par Boris Groys se manifestent dans l'espace urbain. Cela consiste à nouveau à interpréter l'espace public urbain contemporain comme un espace d'exposition muséal. La ville, bien qu'étant habitée, et malgré le fait que le vide n'y soit jamais fait est, comme le musée, un espace à l'état perpétuel de projet – comme peut l'être une maison toujours guettée par la fissure qui ferait bouger ses fondements. Les saisons ou les cycles d'exposition y seraient bien plus diffus et lents, les visiteurs n'auraient qu'à peine conscience de leur rôle. Il n'est globalement

pas idiot de parvenir à des analogies fortes entre l'espace d'exposition muséal et la ville contemporaine, métropolitaine de surcroit, surtout si l'on considère la prégnance du régime muséal diffus et les pratiques digitales actuelles, lesquelles nous emmènent à entrer en relation avec le monde par le prisme de l'image, donc à considérer l'espace vécu de la ville comme un espace d'exposition esthétique.

Il est évident que les scénographies urbaines ne peuvent pas s'interpréter comme étant du seul fait de l'administration produite par l'institution représentative. En ce sens, la ville est pensée comme une installation mais n'est pas une seule et unique installation. Si tel était le cas, alors on aurait à faire à un artiste aménageur omnipotent, à la manière de l'*œuvre d'art totale*[276] qu'a pu par exemple incarner Joseph Staline en URSS (Groys, 1990) – pensons à la ville portant son nom. Alors, il vaut mieux estimer que la ville dans son caractère de cité, se comporte comme un amas d'installations uniques, sédimentées dans le temps, qui résultent de pratiques créatives anthropologiques, individuelles et collectives. On se dirige par là vers ce que le sociologue Henri Lefebvre envisageait à travers une « *société urbaine et de l'humain comme œuvre dans cette société qui serait œuvre et non produit* » (Lefebvre, 1967, p.30).

Comme on l'a évoqué, ces installations sont en perpétuelles négociations dans le cadre du consensus sur lequel repose l'espace public. Ces négociations sont inhérentes à la société contemporaine libérale, démocratique et individuelle. L'organisation du consensus se traduit par la participation officielle et régulée de groupes privés, d'associations, d'individus, d'artistes, dans des programmes qui encadrent, administrent sous l'autorité législative, les pratiques d'aménagement de l'espace. Or, si représentative et horizontale soit-elle, cette organisation est également productrice de dissensus. Cela est inhérent à toute société. Comment percevoir ces dissensus ? En observant les tensions locales, moléculaires, les tout-petits territoires, toute-petites zones, les interstices par lesquels se vivent les transformations l'espace. On peut en effet estimer tout geste d'aménagement de l'espace remobilise avec lui des territoires existentiels hétérogènes. Comme l'écrivait Walter Benjamin, les rues sont l'« *appartement du collectif* » (Benjamin, 1993, p.441). Autrement dit, vues depuis le territoire du chez soi, les transformations de

[276] « *Notre monde entier est une vaste installation* » (Groys, cité dans Cazaux, 2013, p.86).

l'espace liées aux aménagements publics peuvent être perçues comme des transformations violentes faisant émerger de profondes contradictions quant à ce qui est dit, perçu, vécu, etc. Les dissensus se cristallisent alors sur les formes créées, s'actualisent à travers les scénographies communicationnelles par lesquelles les lieux et les espaces vivent socialement – c'est-à-dire à l'état d'image, de rapport sensible, affectif, de discours dans la communication… Ces dissensus peuvent donc sous-tendre une certaine inadéquation du lieu avec l'espace.

Partant, dans une société de l'installation, le partage de l'espace public dessine une organisation institutionnalisée des dissensus dans un espace d'exposition contrairement voué à produire une image consensuelle de la réalité. C'est pourquoi il est déterminant de s'entendre sur le fait que l'installation, non seulement artistique, peut incarner une forme largement consensuelle si on la considère sous les seuls régimes de la production du visible et d'exposition du sensible – qui tendent à assurer la promotion des lieux en capitalisant sur leur commerce à l'état sensible. Néanmoins, comme cela a été dit, la structure de l'installation peut déjà témoigner en son sein, d'agencements scénographiques amenant à agencer les dissensus ensemble. Ce qui est par exemple le cas lorsqu'elle fait office d'espace de médiation où se côtoient les corps, ou de zone communicationnelle hétérogène accueillant une multiplicité de regards et de discours d'horizons pluriels. Ces spéculations ne devraient donc pas laisser entendre que créer une scénographie d'exposition signifie de facto remiser toute puissance de fracturation du réel, mais plutôt que les processus de médiatisation qui encadrent la ville contemporaine appareillée [277] tendent à laminer toutes les formes qui en résultent, installatives ou non, à l'état d'images communicables.

Pour aller contre cette perspective, il s'agirait de dire que la communication est consensuelle, tandis que la scénographie excède tout énoncé. Aussi, faudrait-il rappeler qu'avant d'être une image et de se vivre dans les discours des communicants comme une ville « créative », la ville est un espace anthropologique au sein duquel les actions individuelles et collectives affectent la *politicité* du sensible ? Faisant l'analogie avec l'espace administré de l'exposition muséale, on

[277] « *Ville et systèmes de communication apparaissent plus que jamais liés dans une même structure réticulaire* » (Hillaire, 2008, p.93).

peut estimer que la ville est un espace d'exposition qui, par l'intermédiaire de ses administrateurs, exerce un contrôle sur les formes installatives présentes.

De l'aménagement à l'emménagement

Cette optique tend à faire passer l'analyse des formes installatives à celle des *formes installées*. En effet, si l'on considère que la ville est un agencement d'installations au sens d'un espace anthropologique où se mêlent une multiplicité de territoires existentiels, alors la nuance entre l'*aménagement* et l'*emménagement* est particulièrement ténue. Il semble que ce soit aussi à cet interstice que la scène de l'installation devient signifiante.

Cela revient à considérer l'installation la plus fondamentale, à savoir : l'habitation. Lieu du repos et de rêve, objet d'une certaine poétique faisant dialoguer ses abîmes et ses atmosphères – la cave et le grenier chez Bachelard (2012) –, espace intime au demeurant qui se caractérise par sa relative clôture, l'habitation est le terrain de scénographies spécifiques au sujet, à travers lesquelles il configure pour lui-même un espace immunitaire (Sloterdijk, 2005, p.472) qui fait écran au monde – au double sens de rempart et d'ouverture, ce qu'a admirablement métaphorisé *La maison aux personnages* (chapitre 4.3). Cet espace, si protégé soit-il, est donc toujours sur le seuil du social, de l'urbanité, du monde, dans le sens où l'intérieur est toujours traversé par l'extérieur et inversement[278]. Ce qui est d'autant plus vrai dans une société réglée par l'organisation communicationnelle des réseaux de télécommunication. L'habitation comme installation, et tous ses fragments – cabane, habitacle, abris en tous genres –, donne à imaginer comment l'installation est synonyme d'une forme de « reprise d'espace ». Telle reprise ne devrait pas faire entendre que l'installation puisse raccommoder, repriser ou réparer l'ontologie des espaces urbains mondialisés, condamnés à se rendre les plus fluides possibles et d'autant hyperconnectés. Tout de même, il y a dans l'idée d'une « reprise d'espace » celle du « refaire espace » ; il y a la tentative de remettre de l'espace entre nous et les choses dans une société de la transparence aveugle à ses propres symptômes.

[278] Alain Mons fait quant à lui référence au va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur qui caractérise l'expérience du logement dans la ville, au travers du concept d'« *appartemental* » (Mons, 2013).

Par là, remettre de l'espace, c'est faire place à l'anthropologique, c'est recréer du lien par l'espace, c'est faire de l'espace un médium reliant les corps. Comme ça les installations permettent d'articuler, par un processus de mise en commun par l'espace, le subjectif et le collectif sur une scène unique – si précaire soit-elle. Refaire espace par l'installation sous-entend donc concevoir l'espace communicationnel contemporain par le prisme d'une scène à travers laquelle s'articulent les devenirs, dans l'oscillation permanente du subjectif et du collectif. D'où l'intérêt dans la réflexion proposée de garder un repère comme celui de l'habitation.

L'installation est quelque part reliée au « socius ». Du moins sa forme scénographique amène à mettre en relation le sujet et le monde, l'individu et la société. Cette orientation, revient à évoquer l'installation comme un processus social producteur de formes, à travers lesquelles se jouent des processus communicationnels. Ces formes prennent comme matériau l'espace ; tandis que ces processus se créent à travers lui. En ce sens, on se trouve là encore souligner la capacité de l'espace à faire office de médium communicationnel mettant en commun la multiplicité des regards et des perspectives qui activent sa plasticité. L'espace plastique est reliant : il nous relie scénographiquement. On peut expliciter ce processus en réévoquant le concept de « *reliance* » (Bol de Balle, 2003). En effet, l'espace, dans ses matérialités scéniques, est un support de lien et de relation, au sens d'un médium et non d'un canal, pouvant servir de matériau pour des gestes créatifs vecteurs d'individuations collectives. Aussi, le niveau de relation évoqué est certainement communicationnel mais tout autant social, politique, affectif, émotionnel et sensible. Il repose sur un devenir commun qui est inféré des propriétés de l'espace qui, toujours, que ce soit en géographie, en peinture ou en danse, nous ramènent à la possibilité d'une scène, qu'elle soit commune ou individuelle, exaltée ou enfouit. La « reliance de la scène » est émancipatrice au sens ou elle fait écho au pouvoir possédé par n'importe qui, capable de faire affleurer le monde au creux d'une configuration spatiale circonscrite subjectivement. L'enjeu est alors de comprendre comment ce pouvoir inappropriable, propre à la singularité de chaque regard, peut se trouver être mis au service de processus se subjectivations collectives ; ou comment peut-il se communiquer et essaimer politiquement la réalité ? En fin de compte, on pourrait estimer que les scénographies communicationnelles de l'espace-reliant peuvent constituer un mode d'émancipation potentiellement vecteur d'une connaissance sensible et partagée du réel.

Dans une démarche multiscalaire ou transcalaire, ces considérations ne devraient pas manquer d'être évaluées au regard des mutations cataclysmiques que connait actuellement l'espace du « vivant » au sens large. La disparition des espèces, le réchauffement climatique, la pollution extrême des espaces, sont les symptômes de l'époque où se corrèlent l'action humaine et les mutations alarmantes de l'écosystème terrestre : l'*Anthropocène*.

Nous faisons l'hypothèse que l'ère de l'Anthropocène offre un cadre épistémologique et sensible permettant d'envisager une « anthropo-scène[279] », c'est-à-dire la scène de l'installation humaine comme espace de représentation. Ainsi, en posant comme objet de représentation les atteintes que l'homme se porte à lui-même en détruisant son environnement, l'anthropo-scène fonctionne comme un espace catalyseur qui exacerbe les logiques d'expositions collectives. En d'autres termes, sous les auspices catastrophiques de l'Anthropocène, l'humanité n'a d'autre choix que de se singulariser et de faire corps au niveau mondial. En effet, alors que nous sommes aujourd'hui dans un monde « déréglé », qui tend de plus en plus fortement à s'émanciper de la maîtrise humaine du cours des choses, nous sommes condamnés à mettre en cause le partage du sensible tel qu'organisé par la pensée occidentale capitaliste et rationnelle depuis les lumières. Cette remise en cause nous contraint à un certain état des lieux tendant à distinguer des positions dans un espace de représentation mondialisé, qui est aussi fondamentalement un espace de pouvoir, au sein duquel certains acteurs décident du sort de l'humanité toute entière.

Quelles formes peuvent prendre les reconfigurations du partage du sensible dans une perspective impliquant un devenir mondial ? Sans répondre à cette question, nous postulons que l'installation est un paradigme permettant de réfléchir aux modes d'agencements que reconfigure l'ère de l'Anthropocène. C'est pourquoi, la seconde hypothèse est que la prégnance de l'Anthropocène intervient doublement. C'est-à-dire à la fois comme dissensus, et à la fois comme consensus

[279] La notion d' « *Anthropo-scene* », très présente dans la littérature scientifique contemporaine anglo-saxonne nord américaine, tend justement à envisager cette ère géologique comme un tournant épistémologique, un « tournant climatique » à la lumière et sous l'urgence duquel repenser l'ensemble des rapports qui lient les sociétés et leurs espaces.

rationnel tendant à générer l'effort surhumain qui consiste à réorganiser, repenser, refonder l'installation des sociétés humaines de façon viable dans un monde précarisé. La transformation qu'appelle l'événement Anthropocène repose ainsi sur l'idée que toute installation, artistique notamment, n'existe comme telle que sur la base d'un projet politique corrélant l'éthique à la création. Celui-ci peut être individuel ou collectif, il amène dans tous les cas à problématiser scénographiquement la prégnance et la pérennité de l'installation au regard de son environnement direct. L'installation, ainsi envisagée, permettrait une sémiologie incertaine de la précarité de notre situation mondiale tendant inexorablement à s'aggraver. Elle peut être un concept pour penser l'Anthropocène et l'effort surhumain qu'il sous-tend.

9.2 Parcours hétérogène de l'installation

Prérequis

À l'issue de cette première ébauche des tenants d'une société de l'installation, nous allons nous consacrer à un parcours des formes hétérogènes de l'installation. Ce parcours est par avance conscient des apories de certaines propositions. De même, la démarche pourrait paraître incomplète et insuffisante.

Ce parcours est une invitation à réfléchir à la forme installative dans une acceptation résolument ouverte. Pour ainsi dire : ce sera l'installation dans sa diversité absolue. Ce parcours mêle sans complexe des formes spatiales très différentes. L'installation est envisagée à priori comme non limitée par des prérogatives spatio-temporelles spécifiques. Cette perspective respecte les deux autorités suivantes : d'une part l'installation « *peut être installée en tout lieu et tout temps* » (Groys, 2015, p.68), d'autre part, les « *scènes de dissensus* [sont] *susceptibles de survenir n'importe où, n'importe comment* » (Rancière, 2008, p.55). Prendre la mesure de ces citations est fondamental pour ne pas limiter ce parcours à certain espace, afin par exemple d'éviter de confiner l'installation à un certain spectacle du voir remarquable et prototypique de l'espace urbain métropolitain contemporain. De là, tout en veillant à ne pas dénaturer le concept d'installation, il s'agit de montrer que si les substances sociales se visibilisent à travers l'espace, alors l'installation, non plus seulement artistique mais pouvant revêtir toutes sortes d'ambitions, devient un médium mais aussi un média permettant – scénographiquement – de voir et faire-voir des images et des objets, des pratiques et des pensées, bref tout ce qui signale des existences agencées les unes par rapport aux autres dans un espace d'exposition contemporain diffus. C'est pourquoi, sur la scène de l'espace public, l'installation se situe dans un rapport de composition du réel. Elle fait référence à l'élaboration sociale de la réalité telle qu'elle se construit et se déconstruit, telle qu'elle cherche à se rendre visible ou à l'inverse à s'effacer.

Le parcours de l'installation que nous envisageons pourrait alors s'organiser autour de deux catégories d'installations. Ces catégories se coordonnent aux hypothèses mobilisées pour envisager l'installation dans le cadre d'une politique de l'installation généralisée à l'espace social. Elles s'organisent ainsi de façon duelle, de manière sans doute caricaturale, en identifiant des différences fondées sur des oppositions de liberté. Malgré le caractère sommaire de cette organisation, il faut y voir une tentative d'articulation de l'installation avec la plasticité qui caractérise l'espace communicationnel et social, en relation avec le paradigme d'une scène éphémère.

- D'une part se distinguent des installations qui participent d'une organisation du voir standardisée. Ce sont des installations que l'on pourrait qualifier de « consensuelles » dans la mesure où elles tendent à respecter un partage du sensible correspondant à certains usages ou normes. Elles nous font appartenir au réel en tant qu'elles nous confortent dans nos positions individuelles : elles ne donnent lieu à aucune émanation collective qui tendrait à reconfigurer le partage du sensible. *Avec elles, nous restons à notre place*. C'est pourquoi, l'émancipation qu'elles sous-tendent est inévitablement standardisée, reproductible, perfectible. Ces installations vivent d'accointance avec la société du spectacle, du moins s'arriment au paradigme d'un espace social totalement esthétisé. Elles sont en ce sens davantage des images que des espaces, des surfaces que des profondeurs. Cela ne signifie pas que l'espace d'installation qu'elles délimitent soit factice, l'espace n'est après tout qu'une expérience sensible, mais plutôt qu'elles plongent leur public dans un espace de simulation qui consiste en la production d'un investissement pondérable. De fait, ces espaces sont l'objet de stratégies qui placent l'expérience sensible des individus, usagers, clients, des publics en général, au cœur des dispositifs conçus. Enfin, la temporalité de ces installations n'intervient pas comme élément définitionnel étant entendu que le consensus règle l'occupation de l'espace et qu'alors, la temporalité du projet ne fait à priori pas polémique.

- D'autre part, se distinguent, par opposition aux premières, des installations affiliées à des formes spatiales de dissensus. En fonction des cas, l'installation est autant envisagée comme ce qui cause le dissensus que comme ce qui en résulte et

à partir de quoi ce dernier tend à acquérir une matérialité et à se pérenniser. Elle est dans cette optique un médium mobilisé par des pratiques plurielles, souvent spontanées, qui tentent de créer des espaces fonctionnant à travers des régimes sensibles hétérogènes. Partant, l'installation devient un lieu de métamorphose, un espace où s'opère la naissance de collectifs hétérotopiques qui trouvent dans la configuration spatiale et sociale de l'installation le moyen pour se percevoir comme tels. L'installation est alors conçue comme une instance de médiation qui condense, dans le cadre de son élaboration ou de sa pratique en commun, une certaine intelligence collective transformant le dissensus préalable en une scène pour agir sur le réel. À l'inverse des premières, ces installations n'usent d'aucun stratagème mais mobilisent par contre des tactiques : résistance, négociation, camouflage, qui répondent à la nécessité de faire face à l'administration sans pour autant discréditer l'occupation de l'espace qui préfigure ou fonde l'installation. Enfin, ces installations font référence à des pratiques anthropologiques sauvages, parfois délinquantes. Elles résultent très souvent de gestes ayant un fond politique ou polémique qui « essayent de dire » quelque chose de la réalité à cet endroit, essayent aussi d'en faire quelque chose, quand parfois elles se trouvent donner forme à des tentatives éphémères de trouer la clôture mentale dans laquelle nous confine le « monde réel ». Ces installations font œuvre de dérèglement et de discontinuité au regard des formes d'administration dont use l'institution pour gérer socialement et scénographiquement l'espace linéaire dont elle est le dépositaire. De fait, ces installations se trouvent produites à l'intermédiaire de situations critiques, d'urgence, mettant en cause la précarité de ces formations menacées d'évacuation. C'est pourquoi, à l'inverse des installations « consensuelles », il est bien plus délicat de circonscrire et de catégoriser les agencements scénographiques qu'elles mettent en jeu.

Pour répondre à ce découpage en deux catégories, nous suivrons un cheminement nous entrainant à découvrir des espaces conçus comme des installations. L'enjeu n'est donc pas tant de dire : « voilà la forme que prend l'installation », mais plutôt de décrire les processus, les mécanismes d'aménagement, de mise en scène et de scénographie, d'occupation et d'emménagement voire de ménagement, d'expérimentation, qui donnent aux espaces des formes d'installation.

À l'intermédiaire de ces deux visions, s'articulent les installations artistiques. Celles-ci se plient assez mal aux deux catégorisations préalablement établies, car elles empruntent aux deux tableaux tandis qu'elles reconfigurent les possibles à partir de l'espace qui est concédé par l'institution.

En effet, si l'art contemporain se conçoit pour l'essentiel comme une pratique d'exposition, il s'agit bien de comprendre que l'installation artistique prenant place dans l'espace élargi de l'exposition sociale, rend manifeste la politique de l'installation à travers la figure d'une occupation d'espace sous le consentement, voire avec la collaboration, de l'institution. Le point d'achoppement de cette situation est qu'en métamorphosant souverainement l'espace concédé, l'artiste exposé révèle par contraste le pouvoir d'administration du visible que produit l'exposition. Ce processus est hétérotopique, scénographique, il détoure la relation de dépendance mutuelle de l'exposé et de l'exposant, tout comme il souligne l'autonomie infrangible de l'œuvre d'art.

À rebours de ce qui fut envisagé jusqu'alors en termes de « prise de pouvoir », on peut comprendre que c'est par l'intermédiaire de l'institution, par l'intermédiaire de la visibilité qu'elle lui confère en lui déléguant le pouvoir d'administration, que l'artiste à travers son œuvre parvient à toucher, affecter, rendre caduque jusqu'aux fondements administrés du réel. Sans cette relation qui lie l'acte de création à celui de l'exposition, et sans ce rapport de dépendance manifeste au commissariat, l'art contemporain évolue dans la jungle. Le confort que lui apporte l'institution, c'est la garantie que l'œuvre soit protégée, soignée, c'est l'assurance d'une reconnaissance et d'une attention convenue. Ce qui n'empêche pas les artistes de concevoir leur art en dehors des limites standardisées des espaces d'exposition, au péril de l'espace social. C'est d'ailleurs toujours le cas en un certain sens. Mais la question posée est celle du devenir œuvre dans un système symbolique où l'exposition révèle l'art au monde, tout en mesurant que l'art est désormais partout, gazeux, impuissant à dire ce qu'est l'art tant aujourd'hui, tout est art ! Or l'art, dans une perspective poétique, peut être social, vivant, caché, éphémère, il peut se loger dans de tout-petits espaces, dans des vacances, des failles, faire lien et relier tout en niant toute forme de monumentalité ou d'objectalité que demande de lui tout ceux qui en vivent – l'artiste en premier lieu. C'est là son

devenir existentiel contemporain. C'est pourquoi nous mobilisons ici l'art au service d'une esthétique ambiante inhérente à la sculpture sociale du sensible – pouvant potentiellement être le fait de tous. L'installation pouvant être installée en tout lieu et tout moment, est alors envisagée comme un faire social matérialisé produit par les individus et les organisations publiques et privées. Dans ce programme de recherche, l'installation artistique est à la fois une matrice et un étalon avec lequel déchiffrer la politique de l'installation qui se joue de manière sous jacente dans l'hétérogénéité des pratiques installatives dans le champ social. L'intérêt est donc de se servir de l'installation artistique pour éclairer un certain art social mineur, mais non d'étudier en tant que telle la puissance des œuvres d'art, où de mettre en avant le rôle des artistes professionnels œuvrant à transformer l'espace social par leurs créations.

Outre les installations artistiques, qui ont un statut très particulier au regard de la manière dont est traitée l'installation dans cette partie, on pourrait faire mention du travail d'acteurs privés mettant en œuvre des installations créées à la croisée de l'administration sensible des espaces. Autrement dit, dont le travail se fait conscient dès la conception de l'installation, d'une certaine politique de l'installation et de la fonction qu'elle peut avoir dans l'espace social, alors que l'installation se trouve dans ces travaux mise au service de l'émancipation des populations habitantes, des groupes sociaux, des usagers, et cetera. Ainsi le travail de l'association bordelaise « Bruit du Frigo[280] », mené particulièrement sur l'espace urbain, rend très bien compte d'une pratique hybride mêlant urbanisme, art et médiation, réfléchie à la croisée des territoires et des espaces. Parmi les formes très hétérogènes que déploie l'association dans son rapport à l'espace, il faut reconnaitre son savoir-faire dans l'élaboration de mobiliers urbains conçus comme des installations. Ni tout à fait œuvres d'art, ni même purs objets fonctionnels ou fictionnels, le mobilier urbain est pensé in-situ, c'est-à-dire en présence des habitants et sous l'effet d'un certain rapport sensible à l'espace, aux paysages, etc. C'est pourquoi, le travail de ce collectif ne se détache jamais d'une pratique de médiation omniprésente qui joue comme élément pour une réappropriation sociale. L'enjeu avec les formes qui en résultent est que l'installation puisse devenir le support de pratiques de socialisation

[280] www.bruitdufrigo.com

esthétiques, qu'elle rentre au service de l'expérience spectatorielle de l'espace public urbain. Mais encore, ne se détachant pas d'une certaine poïétique artistique, les installations du Bruit du Frigo s'amusent à ouvrir les lieux, proposent de faire place à l'infini des pratiques possibles et imaginables à cet endroit. Sous les gestes de ces acteurs privés œuvrant pour l'espace public, les installations mises en jeu trament, à même la contexture du réel, des zones sociales qui fonctionnent comme des médiums pour « refaire espace ». Le talent de ces constructeurs itinérants indéniablement doués, est bien de parvenir à conjuguer dans une pratique d'aménagement de l'espace, une forme d'accointance entre l'administration homogène de l'espace par les pouvoirs publics et son caractère inversement très hétérogène, inhérent aux scénographies sociales des pratiques habitantes. Par conséquent, les installations du Bruit du Frigo permettent d'illustrer le fait que l'administration de l'espace d'exposition prend sens au sein d'un espace démocratique, via la délégation de l'institution à des acteurs privés évoluant sous un régime de liberté artistique. Les installations-mobilier du Bruit du Frigo mettent ainsi en transparence, via la scène artistique créée et pratiquée, des mouvements antagonistes consistant à recréer du consensus social – ouvrir l'espace de la discussion et s'entendre par l'intermédiaire de ces installations – à partir du dissensus auquel correspond initialement l'aménagement public sur le site de sa création.



Vue d'installation 29. Mars 2019, Le bruit du frigo aménage la place Firdaous quartier Oulfa, en collaboration avec ses habitants. Casablanca, Maroc. Photo : Bruit du frigo, https://bit.ly/2LcY7AY

9.3 Installations consensuelles

Scène commerciale

Les espaces de consommation que sont les vitrines de magasin et les galeries marchandes, mobilisent la forme installative au service de la pratique de la déambulation commerciale. Ces espaces sont des scènes commerciales intermédiaires prenant place dans des espaces qui sont à la fois publics – car en libre accès – et juridiquement privés, au sein desquelles se reproduisent des usages. Dans un cas comme dans l'autre, on retrouve des espaces scénographiés tandis que l'esthétique communicationnelle prédomine dans la manière dont l'artificialité des modes de présentation s'exprime.



Vue d'installation 30. Une vitrine de magasin à Bordeaux (2019). Photo : Michaël Dion

Par analogie étendue aux cabinets de curiosités, les vitrines sont des sortes de capsules à travers lesquelles s'expriment une pratique de l'exposition et un art plus ou moins conventionnel de l'agencement et de la scénographie, ainsi qu'une

certaine forme de muséalité. À partir de la mise en relation scénographique de surfaces – vitrophanie, écran – et de lumières, avec des éléments de décoration mêlés à des marchandises, la vitrine commerciale met en communication le chaland avec la profondeur du magasin. Par là, la vitrine de magasin peut être interprétée comme une représentation transparente se donnant comme accessible au public par la voie de traverse qu'elle ouvre devant lui. Elle est une interface où communiquent un dedans et un dehors. Lorsque elle n'est pas traversante, elle est sinon une avant-scène miniature de la boutique ; elle est en tout cas une représentation calibrée pour la consommation. Ce qui n'empêche pas d'y trouver de l'émerveillement, du « rêve » depuis longtemps lié à l'expérience d'achat. Par exemple, celui-ci s'exprime manifestement dans les fameuses installations-vitrines de Noël des grands magasins parisiens qui, chaque année, mettent religieusement en scène des décors enchanteurs au moyen de scénographies qui totalisent l'espace de monstration et qui configurent une certaine image stéréotypée de la fête commerciale. Chaque installation est alors perçue comme unique – ce qu'elle est au regard du geste scénographique et de l'artisanat qu'elle demande. Doit-on par là affirmer que la vitrine de magasin est une forme d'art ayant pour unique objet la mise en scène du spectacle de la consommation ? Sans ambigüité, elle reste avant tout un espace servant à déclencher le désir des consommateurs à partir de scénographies communicationnelles captant les regards, court-circuitant l'attention au moyen de stratégies de mobilisations affectives, libidinales, qui sont toutes entières dévolues à faire fonctionner notre inconscient dans un système de consommation.

La galerie marchande est quant à elle un espace traité comme un objet de design au service de l'expérience sensible du consommateur. À la différence de la vitrine, c'est un espace de déambulation. Celui-ci est totalement « conditionné », climatisé, au sens d'une mise en bulle atmosphérique tendant à immerger le chaland dans une expérience spatiale sensible. Les ambiances font en effet partie du projet architectural et scénographique. S'y exprime la préoccupation d'aménager la scène commerciale de façon à ce que les consommateurs se sentent dans de bonnes dispositions, qu'ils s'y sentent à l'aise et suffisamment libres pour acheter mais insuffisamment pour qu'ils se sentent chez eux. Par revers à la vitrine qui expose

l'intérieur vers l'extérieur, la galerie marchande est un espace d'exposition[281] où se réverbèrent les vitrines entres elles, mais aussi les corps, les sons, les lumières… Mais encore, c'est un espace sous cloche qui tend à faire communiquer l'extérieur avec l'intérieur – à l'image des plafonds de verre qui font s'interpénétrer le dedans et le dehors et qui contribuent par là même à installer l'intermédialité de la scène commerciale. Alors qu'avec la vitrine il s'agit de traverser l'écran pour accéder au produit et satisfaire son désir, avec la galerie nous sommes engagés dans une traversée immersive. Sa structure prototypique, qui se retrouve typiquement en ville mais aussi dans les centres commerciaux, prend ainsi la forme d'un couloir reliant plusieurs accès sur l'extérieur. Elle est un espace de linéarité, de continuité, de passage, de circonvolution. Elle évoque une installation qui canalise les flux de consommateurs déambulant.



Vue d'installation 31. La galerie marchande d'un centre commercial, les rives d'Arcins à Bègles (33). Photo : entreprise Barbanel, https://bit.ly/2DE76ot

Encore faudrait-il mettre en rapport ces espaces traités par des logiques installatives uniquement à but commercial, avec le fait que l'acte de consommation

[281] Elle peut d'ailleurs faire lieu d'espace d'exposition artistique. Ainsi, en du 25 mai au 1ier septembre 2013, se tenait la 5e biennale d'art contemporain de d'Anglet. C'est à cette occasion que j'ai pu visiter le parking et la galerie marchande du centre commercial « Bab2 », au sein desquels étaient respectivement exposées les œuvres de Laurent Kropf et de Clédat & Petitpierre.

dans la société capitaliste consumériste réside sur la mise à profit des désirs inconscients des individus. Ainsi, depuis les années 1920, sous l'impulsion des publicitaires comme Edward Bernays[282] aux Etats-Unis, l'inconscient des individus est l'objet de toutes les stratégies marketing s'adressant à un public de consommateurs qu'il s'agit d'émerveiller, à qui il faut donner envie d'être déraisonnable tout en incitant à se conformer massivement aux modes versatiles qui traversent l'espace de consommation désormais largement mondialisé. Sous cet angle peu enthousiasmant, les vitrines de magasin comme les espaces conditionnés que sont les galeries marchandes, sont des supports de séduction, des lieux où s'opère la captation des regards et où se joue la manipulation des désirs. Toutes deux symbolisent en fait un genre d'installation voué à une forme de monstration cynique incapable de tenir le rôle de médium.

Pour autant, les vitrines et les galeries marchandes restent des espaces anthropologiques sensibles. Ainsi, à sa surface et par réflexion, la vitrine accueille les chorégraphies des spectateurs-consommateurs, tandis que la galerie possède déploie des ambiances – lumineuses, sonores, olfactives – qui lui sont propres. On aurait donc tôt fait de catégoriser ces espaces réglés par des scénographies communicationnelles marchandes comme des non-lieux totalement artificiels et dépossédés de profondeur, alors qu'en réalité ils sont indéniablement la scène d'une certaine pratique sociale de la déambulation commerciale – laquelle tend par ailleurs à disparaitre au bénéfice des plateformes commerciales du Web. Ainsi, ces espaces mêlent analogiquement des régimes de vision tout aussi bien spéculaires que spectaculaires. D'ailleurs, sur le même modèle, les passages parisiens du XIXe siècle qu'analysait Walter Benjamin (1993a) donnaient déjà à observer des scénographies anthropologiques ou des chorégraphies faisant communiquer ou se télescoper l'intérieur et l'extérieur des lieux par le prisme des surfaces réfléchies.

[282] Petit neveu de Sigmund Freud et inventeur de la propagande moderne, il le premier concevoir le travail du marketing ou des relations publiques en jouant sur l'inconscient des individus.

Après les espaces de consommation, il semble tout aussi intéressant d'articuler la forme installative avec certains évènements, ou certaines formes de représentation, qui mobilisent l'espace à travers des méthodes scénographiques vouées à créer un spectacle conçu comme une installation. Ainsi les « défilés-spectacles » de la mode, ou d'une toute autre manière, les différentes cérémonies médiatiques du pouvoir politique, donnent à observer des chorégraphies mises en scène et des scénographies communicationnelles. Celles-ci trouvent dans l'installation un mode de représentation qui s'articule aux gestes et aux paroles, les faisant rentrer en résonnance avec l'espace de la représentation. Si bien que l'installation n'est pas dans ce cadre une simple scène, un appareil ou un dispositif servant à médiatiser ces performances et à les rendre intelligibles et visibles, mais se donne plutôt comme l'incarnation spatiale des corps et des marchandises mis en scène. L'installation est dans cette entente la manifestation totalisante de ces événements.

On pourrait cependant affirmer qu'un défilé de mode n'est après tout qu'une collection, et un discours politique rien d'autre que ce qui se donne comme énoncé par l'orateur. Mais, dans la société du spectacle, la représentation publique communément médiatisée par nos écrans s'articule à l'esthétisation communicationnelle de l'espace et transforme sa forme en conséquence. Il semble qu'avec les exemples mobilisés, l'installation intervienne comme facteur d'indépendance des formes que prennent ces manifestations au regard de leur réception médiatique dans la réalité sociale.

Dans le cadre très spécifique des défilés de mode, le recours à l'installation comme pratique de l'espace de représentation est une tendance forte depuis plusieurs années. Aux défilés « conventionnels » réunissant podium et public à ses pieds, succèdent désormais les « défilés-spectacles » des grandes maisons de couture qui, par le recours à des scénographies installatives, rivalisent d'audace pour parvenir à transfigurer totalement l'espace de représentation. Ces manifestations donnent lieu à des vastes ensembles installatifs composant des paysages surréalistes que le spectateur intronisé occupe. De fait, ce dernier occupe un espace générateur d'ambiances imaginées pour apporter une plus-value aux vêtements mis en scène et portés par les corps des mannequins semblant désincarnés et circulant

machinalement. La plus value énoncée ne viendrait pas de la représentation elle-même mais de l'espace encadrant la représentation, officiant comme extension d'un style, incarnation rêvée et fantastique du vêtement.



Vue d'installation 32. Channel, défilé automne hiver 2019-2020, Grand Palais, 05/03/2019. Photo : Huffingtonpost, https://bit.ly/2VsKhyr

Pour envisager ceci on peut utiliser comme exemple la dernière grande messe de la maison Channel lors de la Fashion Week de Paris en mars 2019. À l'intérieur de la nef du Grand Palais, à l'image des fameuses expositions « Monumenta », fut aménagé un espace de représentation gigantesque. Un peu à la manière dont le héros du film The Truman Show (1998) vit dans un monde ou tout est simulé, tandis que sa vie est encadrée par un décor fabriqué d'immenses surfaces en trompe-l'œil, ici, de hautes cimaises peintes tracent l'horizon ensoleillé d'un paysage alpin digne d'une carte postale. L'espace est aménagé de chalets de bois aux cheminées fumantes. À leurs pieds, sur de petits gradins, sont installés les spectateurs. La – fausse – neige recouvre intégralement l'ensemble. Face au podium une assemblée de photojournalistes reste invisible aux caméras qui enregistrent la représentation. La scène est assez surréaliste et pourrait interroger si l'on n'était pas habitué au registre de l'extravagance qui s'exprime particulièrement dans le domaine du luxe tendance néo-capitaliste. De fait une telle représentation interpelle le profane : la scène de l'installation est-elle devenue aussi importante que les vêtements ? Elle

participe en tout cas de l'élaboration de l'image de marque, laquelle s'identifie à des espaces, du moins aux représentations standardisées qu'en produisent les médias. Ici, on peut supputer que les spectateurs présents se vivent comme les acteurs privilégiés de la mode en train de se faire et de se montrer. Ils se trouvent en effet expérimenter l'avant scène de la mode, l'espace plastique où s'élabore artificiellement le rêve collectif auquel nous ramène les pratiques de consommations. La représentation de l'espace totalisant la présentation est un processus qu'engendre l'installation et qui participe fondamentalement de l'élaboration de ce rêve. Mais ce n'est là qu'une esthétique parmi les très nombreuses que produit sans discontinuer l'industrie du vêtement de luxe.

Assez similairement, le discours politique s'arme dans des occasions spéciales de logiques installatives intrinsèques à la manière dont ces événements sont médiatisés notamment en direct. Nous prenons en exemple le premier discours que le président de la république actuel Emmanuel Macron donna le soir de son élection en mai 2017. L'événement est singulier et se distingue d'autant du strict meeting. Le rituel est toujours très médiatiquement suivit. Comme pour l'élection de François Mitterrand, le discours fut donné devant la pyramide Pei du Louvre, à la nuit tombée. Sans commenter ce dernier, on remarquera simplement l'importance qui fut accordée par l'ensemble des commentateurs à tous les à-côtés qui font de ce moment un processus de représentation rejoué à chaque nouvelle élection : l'installation du pouvoir dans l'espace social par le spectacle euphorique mais solennel de la victoire. Car la représentation du pouvoir politique est par définition séparée de la réalité sociale. Son efficience repose sur sa capacité à représenter l'espace social, ce qu'elle fait aujourd'hui dans les termes d'un storytelling et d'une incantation ayant pour matériau l'espace. La symbolique du lieu, la pyramide, la chorégraphie du personnage marchant calmement vers son heure de gloire, la scénographie communicationnelle qui accompagne cette procession nocturne entre ombre et lumière, le décor de la scène bordée de deux écrans géants qui retransmettent en direct, le montage médiatique des images comme rouage essentiel du pathos à l'échelle du pays tout entier, bref tous ces éléments composent une orchestration qui substitue l'événement de communication à celui d'une communion vécue par la scène elle-même. Y être, où vivre cet événement par l'instantanéité médiatique, assemble une forme de partage collectif du rêve explicitée par l'esthétique communicationnelle de l'espace. Ici le peuple électeur fait corps, du moins en à la sensation à la mesure de l'« ici et maintenant » que rejoue le

processus de performativité de l'espace menant à l'installation spectaculaire du pouvoir. Le partage du sensible est ainsi énoncé par la scénographie communicationnelle médiatique au service de l'articulation du dit et du non dit.



Vue d'installation 33. Avant la communication des résultats du second tour de la présidentiel, esplanade du Louvre, Paris, 07/05/2017. Photo : Denis Mayer, FranceInfo, https://bit.ly/2FWKWh6

On se trouve dans cet exemple au cœur de la simulation de l'intelligence collective, alors que chaque participant croit expérimenter l'émancipation à laquelle correspond le fait d'être acteur de la représentation. Ici et maintenant, l'électeur contributeur savoure la représentation qui lui est directement adressée. Alors, comme avec les défilés de mode, on peut observer un spectacle matérialisé sous les traits d'une installation dans laquelle le public se fait visible pour lui-même, que cela soit sous les traits d'une communauté d'élite faite d'initiés, ou sous les traits d'un électorat installé dans une situation spatio-temporelle calibrée pour catalyser l'émotion. Or, dans les deux cas, il n'est en réalité aucunement question d'émancipation mais au contraire de la conformation la plus manifeste des individus au régime de représentation spectaculaire qui mobilise l'espace au service d'une esthétique communicationnelle. Une certaine performativité des pratiques marketings et politiques est à l'œuvre quand elles embarquent avec elles l'espace.

D'autres scènes d'installation

Pour clore ce panorama très superficiel des formes installatives ambiantes et inhérentes à la manière dont le réel se présente à nous dans l'expérience des espaces contemporains, un focus sera opéré sur des types d'espaces plus atypiques

au travers desquels des logiques spatiales installatives peuvent être distinguées. Pour l'heure, le problème est qu'avec l'orientation prise, quasiment tous les lieux peuvent être traités d'installation, ce qui pose la question de la pertinence de la démarche. Peut-être faut-il repréciser qu'il s'agit bien de distinguer les espaces entre eux, certains au titre que leur existence est fondée sur le fait que le visiteur est l'objet prescripteur à partir duquel s'organise leur conception, leur aménagement et plus généralement guide la manière dont ils sont administrés. Dans le cadre du consensus, ces espaces se définissent comme des dispositifs spatiaux vecteurs de conduites individuelles, d'usages, de représentations, qui sont l'antithèse du renversement du réel que produit l'artiste avec son œuvre – ce qui n'empêche pas, sur place, d'éprouver un certain vertige.

Ces espaces canalisent les corps et les esprits : ils les guident à la manière dont l'exposition guide les visiteurs, en agençant les scènes de dissensus artistique entres elles en une construction praticable et intelligible. Les espaces de consommation en sont l'exemple parfait. En outre, ces espaces nous mobilisent en tant qu'ils favorisent des processus im-prégnants d'immersion : immersion du regard dans le tableau derrière la vitre, immersion du corps dans l'espace encapsulé de la galerie marchande, immersion dans l'installation spectaculairement dépaysante du défilé de mode, immersion dans l'événement alors que le spectateur est partie intégrante de la scène, voire devient scène lui-même. Ainsi, ces espaces se présentent à nous comme des installations où il est essentiellement possible d'y faire ou d'y voir quelque chose. La thèse est que s'il y a lieu d'étendre « l'appellation » installation et d'en questionner la pertinence, cela doit se faire essentiellement à propos de lieux ou d'espaces à travers lesquels s'exprime simultanément une administration de l'espace et un geste calculé agençant les scènes de l'exposition en une construction attractive – un assemblage qui fait lieu – qui mobilise le visiteur, cela parce qu'il s'y trouve participer à une forme de simulation immersive de l'espace. La façon dont ces installations s'appuient sur le visiteur pour exister consiste ainsi à l'amener à s'immerger de lui-même dans des situations spatio-temporelles éphémères au cours desquelles se présente à lui le moyen de se dépayser, autrement dit de faire l'expérience d'une certaine suspension si standardisée soit-elle.

Ainsi, la foire, est un type d'espace traité par ses administrateurs, qui sont aussi ses artisans, comme une vaste installation placée au service de l'expérience

du public et de l'activité de commerce. À une autre échelle qui est celle de ses acteurs, sa structure prend la forme d'un assemblage d'installations agrégées pour la durée d'un événement. L'analogie avec la caravane est intéressante pour ce qu'elle laisse entendre d'installation commune et de scénographie produites en commun : la foire est à la fois une œuvre collective et une exposition gérée collectivement par les artistes.

Passons sur les manifestations professionnelles ou les « foires expositions » très standardisées et manquant parfois de significativité dans les formes installatives qui s'y déploient, pour s'intéresser plus particulièrement à la foire sous ses aspects de fête foraine. La « foire aux plaisirs » de la ville de Bordeaux installée de façon saisonnière sur la plus grande place de la ville, donne illustration d'une installation gigantesque réunissant des milliers de personnes venues goûter à ce plaisir social moderne, mais toujours plébiscité de nos jours, de l'amusement. Elle se décompose en des dizaines d'attractions, manèges, stands, qui sont autant d'installations appartenant à des individus qui participent à leur niveau à produire une scénographie ambiante générale très prégnante, qui se compose de lumières, d'odeurs, de sons tout à fait typiques de la fête foraine. Celle-ci est un milieu sensible et anthropologique fascinant, donnant à observer l'occupation d'un espace fictionnel dont la pratique massive ne semble faire qu'exalter cette fiction.



Vue d'installation 34. La « Foire aux plaisirs » de Bordeaux, 03/2018. Photo : C. Le Hesran, France3, https://bit.ly/2FWKWh6

Dans le vacarme disparate de la fête foraine règne toutefois l'organisation. L'espace est en effet découpé, sillonné en voies de déambulation organisées pour exposer. Les stands sont en effet agencés et espacés de telle façon que tous les acteurs de la représentation disposent de suffisamment de visibilité et d'espace. Ainsi, il s'agit de faire cohabiter les manèges immenses propulsant le badaud à des dizaines de mètres de hauteur, avec les stands de moindre amplitude rejouant à leur petit niveau l'ivresse d'une participation hyperstimulée. En effet, la fête foraine, plus que n'importe quelle foire, est un espace où s'opère la stimulation de l'attention. Mais tout s'y passe comme si les dispositifs de captation et de séduction s'annulaient entres eux dans un régime de surexposition ambiante. Car leur omniprésence donne lieu à un éblouissement accompagné de surdité, voire à un certain vertige. L'odeur des gourmandises sucrées, la poussière, les réverbérations sonores, les reflets des surfaces brillantes et chromées, la coprésence des corps déambulant happés par ce qu'il se passe autour d'eux, plonge le visiteur excité dans une situation surréaliste propice à un certain délire. C'est pourquoi, la fête foraine peut grossièrement paraitre aussi renversante et déphasée que l'installation artistique d'art contemporain. Enfin, si la fête foraine, composée de dizaines d'installations, engendre une scénographie de l'espace, il s'agit de se représenter, dans le contraste de la nuit, combien l'espace acquiert un nouveau visage et s'illumine comme le visage s'illumine et se transforme. La foire semble alors non pas s'auto-éclairer mais se rétro-éclairer, comme si l'installation faisait naitre d'elle-même, en elle-même, un nouvel espace qui participe à l'élaboration des scénographies communicationnelles du paysage urbain.

Dans un tout autre genre, l'idée est venue de traiter des campings comme des espaces d'installation. Bien sûr, planter une tente est déjà en soi un processus d'installation au sens du montage d'un logement temporaire standard. Mais à une autre échelle, c'est l'espace du camping dans son entièreté qui peut faire lieu, comme la foire, d'une vaste installation au sein de laquelle cohabitent des installations individuelles standardisées qui s'agencent et s'assemblent selon des modalités d'exposition. C'est ces modalités qui sont intéressantes. Car les campings, qui sont des espaces de reproductions temporaires ou saisonnières d'habitats, possèdent des régimes de visibilité conflictuels qui sont inhérents au rapport à l'intime qu'entretiennent ces espaces du collectif. La promiscuité des habitats, la concentration des corps, le partage des infrastructures, le civisme imposé et nécessaire à la cohabitation, fondent un espace où l'intimité est en perpétuelle modulation, renégociation sous l'égide d'un régime de surexposition collective.



Vue d'installation 35. Camping en tente, Chamonix 2015. Photo : Jacques Cousin, https://bit.ly/2XT3uqj

Les campings sont en effet des espaces où s'exposent les masses à elles-mêmes, où elles se rendent visibles dans l'acte de conciliation qu'elles opèrent entre la scène publique et la scène privée. Cette visibilité intervient comme un processus de présentification collective. En effet, les masses touristiques trouvent dans le camping un dispositif spatial qui constitue une communauté de fait, découpant une zone à l'intérieur de laquelle les régimes de visibilité et de présence sociale sont administrés et « reproduits » pour faire naitre une installation collective. On pourrait alors y déceler une certaine politique de l'installation au sens où cet espace artificiel est un espace social qui demande un certain respect des règles et de normes ainsi qu'un degré de conformation à l'esprit qui guide l'administration de l'espace – il existe des différences notoires entre le camping dans sa formule la plus simple et le « village vacance » constamment animé. Tandis que l'habitation – la tente, le mobil-home, la caravane – y oppose un espace géré souverainement par les individus et guidé par l'intériorité des sujets. Le camping vue comme une installation, témoigne des tensions sociales et des négociations délicates qui affectent le visiteur de passage forcé d'être en commun ; cela de manière absolument distincte d'autres espaces qui n'entretiennent pas ce rapport à l'habitat et à la promiscuité. De fait, le

camping demande une certaine pratique, habitude, pour s'y sentir à l'aise. Cela nous parait souligner le fait commun à la foire, selon lequel l'installation déstabilise nos manières d'être non seulement en commun mais aussi à soi-même.

Le spectateur à sa place

Il apparait au regard des exemples abordés que l'on se trouve mettre en rapport et en évidence des lieux ou des espaces très différents. Toutefois, ils se ressemblent dans la mesure où ils découlent tous de gestes qui mettent à profit l'espace à partir de constructions scénographiques qui s'architecturent comme des installations. Ces constructions ne portent avec elles aucune création qui puisse exister sans justification, ne provoquent aucune rupture ou discontinuité dans l'espace du spectacle intégré. Elles expriment tout au contraire sa continuité, tandis qu'elles s'architecturent sous la contrainte d'un espace social esthétisé et voué à célébrer l'expérience des dispositifs entretenant la permanence d'un système.

En effet, il s'avère que ces formes installatives sont toutes reproductibles et par là même perfectibles, calibrées pour répondre aux enjeux de consommation, de représentation, qui nous « installent » dans le « monde réel ». Ce sont donc des instruments au service d'intérêts : des dispositifs spatiaux jouissant d'une légitimité institutionnalisée. Aussi il est très délicat d'imaginer pouvoir identifier les formes de communautés qui résulteraient de la pratique de ces espaces. Car ces derniers fonctionnent tous dans un rapport au public, en articulant une scène avec une audience, une représentation et un public qui y adhère parce qu'il s'y représente, y projette ses désirs. Tout est fait avec ces installations pour se sentir à l'aise, excité, impatient, jouir… Rien n'est tenté qui puisse favoriser la décoincidence des lieux avec le système de valeurs qui en pérennise l'existence : malgré leurs scénographies parfois impressionnantes, ces espaces trahissent une absence d'audace. Par là, ces espaces localisent très exactement les masses agissant dans le système de valeurs néo-capitalistes, qui consomment, se divertissent, existent en somme. Cela signifie, malgré l'ambigüité entretenue, qu'il n'est question avec ces exemples que de pratiques installatives dans la manière dont les espaces ouverts au public sont aménagés par les acteurs publics ou privés. En effet, il n'est en aucun cas question d'espace produit dans le cadre d'une liberté artistique tendant à ne dépendre d'aucune justification pour exister, mais au contraire de dispositifs ayant

une fonction stratégique dominante et qui se trouvent de fait dans la situation de représenter la société dans ses mécanismes, ses rouages les plus intégrés socialement. Les espaces, les lieux, les événements que nous avons recueillis sous l'auspice d'un « regard d'installation », tendent à les identifier par le prisme de la continuité qu'ils véhiculent avec l'expérience réelle, c'est-à-dire telle qu'elle se reproduit mécaniquement dans la « machine sociale ». Le fait est que ces installations consensuelles ne révèlent aucune spontanéité mais soulignent au contraire un public « à sa place ».

Au regard de l'administration du sensible qui s'exécute machinalement dans la société contemporaine, on peut alors estimer que ces formes installatives vont, sans exception, dans le sens des prescriptions de l'intellectuel libéral Walter Lippmann, qui écrivait en 1925 : « *il faut remettre le public à sa place ; d'une part pour qu'il exerce les pouvoirs qui lui reviennent, mais aussi et peut-être surtout pour libérer chacun de nous de ses mugissements et de ses piétinements de troupeau affolé* » (Lippman, 2008, p.143). Les formes spatiales recueillies auraient donc pour fonction de nous dociliser, mais aussi de nous satisfaire en substituant à notre aliénation ordinaire, des dispositifs nous conférant le pouvoir de faire et d'être en occupant des positions prédéfinies. Or, cette approche des installations comme dispositifs de contrôle et de séduction, évacue la question de la spontanéité des individus. En d'autres termes, il est question d'émancipation, ou plutôt de la non émancipation des individus. Dans ce système, ces derniers se refusent d'agir sur les cadres du partage du sensible, mettent de coté leur pouvoir de création, n'imaginent pas renégocier les positions et les places attribuées pour exister dans l'espace d'exposition – qui est un espace de contrôle. Il est vrai que les processus d'auto-design se suffisent des cadres instaurés par les installations consensuelles et reproductibles. Pourtant, parfois, l'éthique qui s'incarne dans les processus d'installation individuels ou collectifs, donne lieu à des contestations polémiques nécessaires. C'est la suite de la démarche de recherche : investir les formes installatives qui endossent la responsabilité de dépasser des cadres du réel dans une société contemporaine globalement organisée par un régime d'exposition. Ce qui est ici évoqué n'a rien à voir avec une forme de révolution qui essaierait de renverser les cadres de l'exposition. Il s'agit plutôt d'imaginer quels processus d'émancipation sont à l'œuvre quand la forme installative devient un canal de spontanéité manifestant une création scénographique à travers laquelle le monde se donne à travers sa mise en exposition.

9.4 Installations dissensuelles…

Gilets Jaunes et installations-giratoires

Le « pouvoir » de l'installation semble aujourd'hui confirmé au regard de certains mouvements sociaux d'ampleur mettant en scène des pratiques installatives. Il s'agirait de citer en exemple l'occupation et l'aménagement sauvage des ronds-points durant le mouvement social des « Gilet Jaunes », qui manifeste à son paroxysme un tel devenir populaire et polémique de l'installation.

Il s'agirait d'abord de laisser de coté le traitement médiatique du mouvement, pour s'intéresser aux modalités d'occupation et aux formes données à ces occupations. Chacune d'entre elles peut être traitée comme une sculpture sociale et politique spontanée. D'abord, force est de constater que chaque rond-point concerné en France est devenu un lieu de manifestation quotidienne. Progressivement, ils se sont transformés à mesure de l'occupation : des simples feux de palettes et banderoles, on passe très rapidement vers des formes d'occupation plus complexes avec du mobilier, des structures plus ou moins élaborées et construites engageant une poétique de la contestation. Ainsi, ce mouvement a engendré des formes hétérogènes d'occupation de l'espace. Les ronds-points, ces infrastructures onéreuses, ont donc servit de support d'encadrement à des décors entrant en contradiction radicale avec l'esthétique diffuse qui imprègne les pratiques d'aménagement publiques. Par là, ces manifestations correspondent à une critique sociale du pouvoir, indirectement menée à travers la remise en cause de la standardisation du visible dont les ronds-points sont les emblèmes. À la norme visuelle qui s'y exprime localement, les Gilets Jaunes substituent un paysage à l'esthétique précaire qui découle directement des transformations scénographiques engendrées par la mobilisation de l'espace au service d'une contestation. Autrement dit ces installations sont des conséquences. Elles surviennent spontanément en réaction à la situation produite par la présence sur place : il faut bien faire du feu sur place ou se protéger du vent si l'on ne veut pas geler. Et puis encore s'agit-il de donner du sens à cette occupation, de montrer de quoi l'on est capable.



Vue d'installation 36. Gilets Jaunes installés sur le rond point de Saint Eulalie près de Bordeaux, Décembre 2018. Photo : Georges Gobet/Afp, Le parisien, https://bit.ly/2GQbWAY.

Ces créations matérielles anthropologiques sont des « taches » sur le tableau, le paysage ou l'image, que tente de constituer l'institution à travers sa pratique de l'aménagement : ces installations sont des formes de contre-pouvoirs esthétiques. D'où l'idée qu'un tel mouvement devrait s'analyser en termes de crise du pouvoir d'administration du visible dans l'espace d'exposition contemporain. Cette crise intervient alors que les Gilets Jaunes sont anonymes, que leurs constructions s'arrogent de l'espace comme l'artiste plante souverainement un décor dont il est le seul à pouvoir estimer qu'il correspond à ce qu'il veut. À l'image d'une tendance de la création contemporaine, mais aussi d'une certaine production intellectuelle misant sur le « faire à plusieurs » comme axiome nécessaire à l'émergence d'un « nous[283] », les installations des Gilets Jaunes pourraient se voir considérées comme un ensemble de pratiques artistiques se voulant « *collaboratives, démocratiques décentralisées et sans auteur* » (Groys, 2015, p.65). Celles-ci, parce qu'elles sont diffuses et non encadrées, affectent profondément les mécanismes planifiés de distribution du visible dans l'espace social de l'exposition.

[283] Par exemple les ZAD et la myriade de collectifs, groupes, qui diffusent anonymement – tel le Comité Invisible – des textes engageants et préoccupés par le désir d'imaginer à tous prix.

La reconquête du visible que mènent les Gilets Jaunes intervient sur des espaces intermédiaires, des espaces encadrés par des flux, traversés par des êtres encapsulés et mobiles : les ronds-points sont des non-lieux. Les non-lieux sont des espaces qui sont couplés aux flux, qui n'existent d'ailleurs pas hors de ce rapport. Inaccessibles, réduits à l'idée d'images captées en mouvement, ils incarnent et symbolisent la manière dont les flux d'informations, humains ou de marchandises, transforment l'espace. Ainsi, les non-lieux de la société sont conçus de façon à limiter au maximum toute forme de discontinuité. Le rond-point est linéaire et circulaire : c'est un espace d'optimisation de flux. Si le rond point est un non-lieu, il faut bien comprendre que tout ce qui s'y trouve se situe dans un rapport à l'espace affecté par les flux : un rapport schizotopique qui fait fonctionner l'espace du rond-point sur le mode d'un trou noir tendant à aspirer la moindre scène qui s'y établirait[284]. De fait, quiconque a déjà contourné un rond-point en voiture sait bien que les « œuvres », ou les divers édicules qui le décorent, ne brillent pas par leur présence. Les ronds points sont ainsi des espaces d'exposition connotant des regards sans concentration pour la chose exposée, regards lointains ou nomades intrinsèques à la conduite. Ces regards sont dans l'incapacité de contempler en raison de la circularité à laquelle nous confinent les non-lieux et tout particulièrement le rond-point – inutile de rappeler que, du point de vue du droit, le « non-lieu » est le jugement décidant de l'inutilité de poursuivre une instruction ce qui, au regard du rond-point, est révélateur de l'inutilité de tout ce qui y trône. Ainsi, ce sont des espaces d'exposition essentiellement aménagés par des scénographies communicationnelles dévolues à informer : panneaux, emblèmes locales, spécialités régionales, et cetera. Les ronds-points sont conçus pour ne pas exister : ne pas interférer et laisser pleine place à la destination du trajet, à la course de flux, à la projection de l'individu nomade.

[284] Ainsi le parvis de la gare de la ville de Bordeaux précédemment étudié au titre d'espace d'exposition temporaire, a montré comment la prégnance des flux humains et l'imprégnance des ambiances anthropologiques tendaient à faire disparaitre l'œuvre qui s'y trouvait placée.



Vue d'installation 37. Rond-point d'entrée d'autoroute au Canet-des Maures (83), reproduction de l'Arc de Triomphe réalisée par les Gilets-Jaunes. Photo : Emmanuel Félix. France3, https://bit.ly/2LfwreH

C'est pourquoi, le mouvement d'occupation des Gilets Jaunes fait basculer l'espace. D'abord parce qu'il crée une discontinuité, un dissensus, dans la mécanique des flux en bloquant, en interrompant les mécanismes concrets qui servent à la simulation du réel – dans son versant économique au moins. Ensuite parce qu'il fait passer le régime d'invisibilité de l'espace à celui de visibilité absolue – processus amplifié par le relais médiatique. La question de l'émergence politique de la scène devient alors centrale non seulement parce que le mouvement fait débat et interroge, chez vous chez moi, mais aussi et surtout parce qu'il tend à transformer ces non-lieux en places publiques, en scène sociale faisant intervenir sur place, de façon localisée, des formes d'intelligences collectives qui investissent le dissensus produit par l'occupation, c'est à dire la scène, en la transformant, notamment au moyen d'installations. Ces dernières résultent de créations spontanées, de prises de pouvoir individuelles et collectives consistant à « ériger » pour à la fois rendre visible et faire tenir ensemble les dissensus. Comment faire tenir ensemble les dissensus ? À cette question on pourrait répondre qu'un intérieur, si précaire soit-il, peut faire office d'espace recréant un semblant de convivialité et invitant au faire corps ensemble ; estimer qu'une création, une installation ou une sculpture, peut conférer du sens à la démarche d'occupation, transmettre des messages, des valeurs et un imaginaire auxquels aucun discours ne parviendrait. Autrement dit l'installation s'envisage à ce stade comme médium, espace intermédiaire participant d'une

réorganisation, recomposition du partage du sensible à une échelle non seulement locale, mais aussi nationale – sous l'angle médiatique.

Il faut bien reconnaitre que le versant installatif du mouvement s'est opéré sans véritable projet de création ou de construction, mais plutôt dans l'idée immédiate et urgente de se rendre visible. Le geste spontané d'occupation des ronds points, qui provient à l'origine d'une invitation faite par une citoyenne sur les réseaux sociaux, accueille ainsi une pleine portée artistique si l'on considère que « *la fonction de l'art est de montrer et de rendre visibles les réalités qui sont trop souvent ignorées* » (Groys, 2015, p.77). Les scénographies que composent les « installations-giratoires » des Gilets Jaunes, donnent à penser la sculpture sociale alors qu'elle se manifeste dans un mouvement de rejet de la représentation et de la politique nationale à l'œuvre. Cette réaction, saturation, intervient tandis que les corps et les esprits se manifestant, peinent à supporter la rhétorique et la morale qui soutiennent et justifient le partage inique du sensible et des richesses qui est à l'œuvre dans la société capitaliste contemporaine. Dans ce contexte de révolte, l'installation est envisagée comme un geste scénographique permettant d'installer une certaine différence dans le réel, affectant la manière dont il se légitime collectivement. Ainsi, à l'image d'autres rassemblements sociaux, les installations-giratoires des Gilets Jaunes donnent lieu à une forme de *« présence sensible, dissensuelle, au sens où nécessairement cette dernière n'a pas le même sens pour ceux qui la créent et ceux auxquels elle s'adresse* » (Rancière, 2018, p.23). Mais, à la différence du simple rassemblement social, la forme installative devient ici une conséquence de la nécessité à transformer ce processus politique en une scène de dissensus investie collectivement, c'est-à-dire que l'installation est ce à travers quoi se fructifie le mouvement tandis qu'il se trouve engagé dans un processus de recomposition des régimes de visibilité.

La bibliothèque de Neneuil

À une échelle bien moindre, il y a dans la ville de bordeaux une sorte de bibliothèque libre et sauvage qui est le fruit d'une installation réalisée par un SDF. Dominique, dit « Neneuil » habite au pied du parking Victor Hugo, « sous » le palais des sports de Bordeaux depuis presque vingt ans. Il y a un peu plus de trois ans, il a commencé à accumuler quelques livres d'abord trouvés, puis par la suite donnés par

les gens du quartier. Si bien que progressivement sa petite collection fit place. Elle se transforma en installation. Il en fut ainsi car Neneuil a souhaité, dans cet espace marginal qui n'est ni tout à fait situé dans la rue ni même dans un bâtiment – à la lisière donc –, créer un espace relationnel, d'échange et de partage, un lieu ouvert à qui veut prendre un livre, lire, laisser des livres, tout ceci gratuitement ou contre une pièce. La « bibliothèque » qu'il assemble prend rapidement forme. Je me souviens avoir été surpris de la vitesse avec laquelle elle apparut rue de la ferme Richemont, alors que ce qui ressemblait d'abord à la scénographie d'un tout-petit chez soi exposé sur le dehors, se transformait en une structure élémentaire d'espace, un *chorème*[285], exposant à la fois la présence sensible d'un habitant et d'un habitat, et à la fois une prise de position qui correspond à la fonction que donne l'auteur à cet espace.

Seulement quelques mois après la première petite étagère, l'installation avait donc poussé. L'assemblage donnait maintenant lieu à une hétérotopie faite de mobilier, avec tapis, images, livres à profusion et rangés, révélant des petits agencements faisant parler l'espace, le faisant se définir à l'orée de la scénographie de l'espace et des muséalités exposées. Car tout dans cet espace dénote un certain plaisir, amour investit pour faire de cet endroit le moyen de faire exister une scène organisant les témoins du monde en une forme sensible. D'ailleurs à proximité du salon de lecture, « l'artiste » expose son impressionnante collection de bouteilles. La bibliothèque de Neneuil et les diverses manifestations précaires de sa présence à cette frange de la ville, donnaient l'impression de trôner presque impunément dans son paysage aseptisé et assaini. Sa forme ouverte évoquant sa précarité même, son inadéquation aux axiomes de fluidité, de beauté, de fonctionnalité des espaces publics, la fait émerger d'autant du paysage urbain. Elle devint en réalité l'une des créations vivantes la plus photographiée de la ville. Cet attrait est tout à fait intéressant, non pas parce qu'il dénote l'incantation d'un certain cynisme nous amenant à tirer profit de la représentation que donne la réalité miséreuse de cet espace, mais plutôt parce que cette installation incarne intrinsèquement la puissance

[285] « *Structure élémentaire de l'espace géographique qui permet une combinatoire dont résultent d'innombrables types de réalité géographiques existant, ayant existé ou pouvant exister* » (Lévy & Lussault, 2003 p.154). Le chorème est un néologisme inventé par le géographe Roger Brunet (1980) qui envisageait alors la constitution d'un projet systématique de représentation graphique des liens, des va-et-vient, qui unissent le particulier et le général en unités de lieux, au service de l'analyse spatiale et de la modélisation : la « chorématique ».

souveraine d'une volonté qui s'exprime publiquement et qui, par là même, outrepasse l'administration de l'espace public et provoque la renégociation des régimes de visibilité qui traversent localement l'espace.



Vue d'installation 38. La Bibliothèque de Neneuil avant démantèlement, (2018). Photo : Michaël Dion

Rien, ni les travaux de la rue entièrement refaite, ni les conflits de territoires ne vinrent à bout de son installation qui, progressivement, ne parut plus comme la lubie d'un homme accumulant ce que la société jette de valeur, mais bien comme un espace de socialisation à travers lequel s'exprime un processus de collectivisation des intelligences individuelles. Ce sont celles des habitants du quartier, des compagnons de galères, et de tous les anonymes enthousiastes à l'idée de voir pousser un lieu simplement dédié aux livres et qui soit sans fausse mesure. Alors que l'existence de Neneuil se résumait à négocier sa présence à la marge, la scène de dissensus qui se constitue via cette installation se met à fonctionner comme un élément autour duquel se renouent des existences, se refait du lien social entre les habitants prenant soin de l'homme en lui apportant par exemple à manger, veillant à ce que sa création puisse subsister dans de bonnes conditions et qu'il ne se fasse pas submerger par son geste indéniablement fondateur de possibles. Si bien que la cohabitation des habitants se révèle d'elle-même lorsqu'elle se fait par l'intermédiaire de plans qui échappent à l'administration de l'espace public. En d'autres termes, la solidarité, qui est une forme parmi d'autres d'implication éthique amenant l'individu à s'extraire de ses nécessités, trouve dans cette scène de dissensus un élan et un

support d'agencement par rapport à d'autres individualités qui se trouvent de fait agir collectivement. Alors, aussi problématique se révèlent l'occupation de l'espace public par un individu qui n'en a pas la légitimité, elle conduit à la mise en visibilité d'un agir collectif.

À l'instar d'une installation artistique, on peut estimer que toute personne se rendant dans cette bibliothèque se trouve être :

> « *un expatrié qui doit se soumettre à une loi étrangère – celle qui lui est imposé par l'artiste. Ce dernier agit comme un législateur, comme le souverain de l'espace de l'installation – même et peut-être surtout si la loi accordée par l'artiste à la communauté des visiteurs est démocratique* » (Groys, 2015, p.66).

Ainsi, le fait de se retrouver dans un espace qui incarne matériellement la trace d'une existence à cet endroit, correspond à l'expérience de se soumettre au projet conçu par l'artiste-habitant, d'en respecter les principes de fonctionnement et les règles. Alors que l'espace n'est, à la différence du cadre muséal, pas surveillé et donc à priori d'autant moins précieux, il est intéressant d'observer que cette conformation s'opère malgré tout. Car, en cet espace « dissident » – perçu comme tel au regard de l'administration esthétique de l'espace public par l'institution – le visiteur se trouve expérimenter le domaine d'une liberté subjective, qui ne peut s'envisager qu'à la condition de se conformer à la loi instaurée par l'artiste – qui n'est pas même le propriétaire des lieux. Cet espace manifeste alors la politique de l'installation au sens où la prise de position de ce clochard sur l'espace public, qui correspond à « *l'acte symbolique de privatiser l'espace d'exposition qui précède l'acte de l'ouvrir à la communauté de visiteurs* » (Groys, 2015, p.66), interroge directement la politique de l'espace. Car cette installation est ouverte sur la cité et conçue comme une interface relationnelle. C'est pourquoi le geste de Neneuil endosse une responsabilité publique, un « *agir au nom d'une certaine communauté ou même de la société toute entière* » (Groys, 2015, p.65). En conséquence, il apparait que l'« *acte de violence inconditionnel et souverain instaurant tout ordre démocratique à l'origine* » (Ibid, p.66) trouve dans cette installation – exaltant indirectement le principe d'une liberté artistique s'arrogeant de toute justification – une illustration localisée prenant la forme d'un projet se percevant de lui-même comme parfaitement subjectif et légitime – et par là même souverain. En effet, comme le précise Neneuil dans la presse locale: « *c'est mon concept, il est unique en France et peut-être dans le monde, mais c'est pour tout le monde* » (SudOuest, 2018). C'est pourquoi, à un niveau microscopique, à l'endroit d'une anfractuosité sociale devenue espace d'expérimentation,

l'installation-bibliothèque de Neneuil métaphorise « *la condition préalable à l'émergence d'un ordre démocratique* » (Groys, 2015, p.69) dans la mesure où elle permet à la *communauté imaginée* – ce « tout le monde » – de se rendre visible pour elle-même. Mais à la différence de la présentification communautaire que vivent les visiteurs d'une installation artistique, ce n'est pas ici le pouvoir holistique de l'espace d'installation qui intervient dans ce processus. En effet, il s'agit plutôt de comprendre l'installation comme un espace hétérotopique, au sens où Neneuil lui-même est extérieur à cet espace. C'est cette extériorité revendiquée comme le préalable nécessaire à l'ouverture démocratique de l'espace, qui fait de cette installation un médium engageant un partage du sensible inédit, reliant les individus à travers la responsabilité esthétique et politique endossée par ce SDF.

Le 23 d'octobre 2018, la police municipale accompagnée de services de nettoyage démontèrent en quelques minutes l'installation, détruisant au passage les centaines de livres présents. La scène, subite et inopinée au petit matin, fut largement commentée dans la presse locale et sur les réseaux sociaux. Très rapidement, un soutien s'organisa avec une pétition dans le but de reconstruire cet espace qui liait socialement des individus qui, à cet instant, se découvraient unis et soudés face au pouvoir violent et sidérant de l'institution. La mairie se dédouanait immédiatement par médias interposés d'avoir commandé cette destruction. Plusieurs motifs sans intérêt furent évoqués : trafic de drogue, occupation illégal d'espace, gène probable des issues de secours attenantes… Il n'empêche qu'en moins d'une semaine, une autre bibliothèque trônait de nouveau au même endroit. Elle était issue de la solidarité de toutes les personnes imperceptiblement reliées par ce geste d'installation. Si bien que l'on ne peut que souligner avec Boris Groys paraphrasant Jacques Derrida que « *l'acte violent, révolutionnaire et souverain d'instaurer la loi et l'ordre ne peut jamais être totalement effacé par la suite* » (Groys, 2015, p.67). À l'issue de cette opération de démantèlement puis de reconstruction, il s'avère que ce qui était de l'ordre d'une pratique installative dissensuelle, c'est-à-dire qui posait le problème fondamental de l'exclusion de l'institution dans ce projet, se trouve désormais faire consensus. Aujourd'hui la mairie tente de donner un statut à cette installation, mais comme l'on s'en doute, cela est très délicat. Cette transition non sans heurt, fait passer cette installation de l'état d'assemblage scénographique précaire et sauvage à celui de monument devant bientôt se retrouver sur tous les guides touristiques désireux de vendre une expérience de la ville qui soit la moins standardisée possible. L'installation de Neneuil est enfin au musée.



Vue d'installation 39. La bibliothèque de Neneuil fraichement remontée le 28/10/2018, jour de vernissage. Photo : Bibliotheca Neneuilova (Facebook).

9.5 …et zones d'installations

À travers les deux précédents exemples fut explicité le geste de l'installation comme processus tendant à renverser les régimes de visibilité qu'administre l'institution en charge de l'exposition. Dans le cas des installations des Gilets Jaunes il était question de gestes spontanés, précaires, produits de façon à répondre à une situation d'urgence, de révolte, bien que finalement réfléchis sur du long terme – à l'heure où ceci s'écrit, certains occupent encore les ronds-points en France. Dans le second cas, il fut question d'une initiative individuelle illustrant l'installation progressive et continue d'un espace au fil des années, jusqu'à devenir une œuvre fonctionnant partiellement sous l'administration de l'institution. Or, d'autres initiatives nettement plus politisées, c'est-à-dire collectivement conscientes d'elles-mêmes, tendent à émerger partout dans une société contemporaine où le champ des possibles s'amenuise à mesure que la flèche du temps s'écoule. Dépit généralisé,

absence de conviction, cynisme ambiant, détourent ce monde qui ne fait plus de place aux individus qui s'empêchent d'eux-mêmes d'exister au sens d'une expression qui viendrait prolonger ou donner forme, à des processus de subjectivation mûris hors système. La question qui se pose est celle de l'incarnation des individualités contemporaines. Quelle vie se donner ? Sommes-nous encore capable d'imaginer ? Nous donnons-nous les moyens de rêver par nous-mêmes ? D'opposer aux modes de vie actuels des contre-modèles, des contre-existences ? Comment parvenir à conjuguer la sombre réalité à laquelle nous renvoie l'idée d'un monde physique fini avec l'optimisme d'un avenir fait au contraire d'infinis ?

Toutes ces questions très existentielles, sont celles que posent les « zones » : *autonome temporaire* (TAZ)[286], *à défendre* (ZAD), qui sont aujourd'hui les espaces où s'élaborent indéniablement des formes alternatives d'existences. Il convient alors d'approcher ces zones à titre d'espaces occupés par des *« insiders »* et d'interroger la fonction de cette occupation. Cela conduit à envisager des espaces d'installation qui n'ont rien à voir avec les précédents, parce que ces zones échappent totalement dans leur fonctionnement au contrôle de l'institution. Car celles-ci vivent dans l'imaginaire de collectifs d'individus qui font de l'espace et de son occupation une stratégie pour expérimenter politiquement, voire renégocier, parfois violemment, les consensus politiques à l'œuvre à travers ces espaces. Des zones naissent des organisations inédites du partage du sensible. À ces mots s'ajoutent des installations qui identifient ces espaces, qui les font devenir quelque chose, cristallisant les substances sociales. Dans la zone, l'installation est dans tous les cas à envisager à travers la puissance du geste consistant à s'installer. Elle n'est pas une conséquence de l'occupation, comme sur les ronds-points des Gilets Jaunes, mais l'incarnation d'un processus de subjectivation politique ou esthétique.

Zone autonome temporaire : squats et free party

Encore s'agit-il de distinguer la TAZ de la ZAD. Les premières sont toutes affiliées au célèbre manifeste « TAZ » (1991) du théoricien Hakim Bey, qui décline le concept de zone autonome temporaire par rapport à la situation existentielle

[286] « *Temporary Autonomous Zone* » d'après le théoricien Hakim Bey.

contemporaine, s'adressant à l'individu prolétarisé typique du monde capitaliste globalisé. Ainsi, la TAZ se constitue comme réponse à l'aliénation ambiante ; c'est un éloge à la fluidité des existences réticularisées, une contre-offensive à l'encontre de la tyrannie du monde réel – qui est ici envisagée à travers le paradigme de l'exposition généralisée. Si le concept n'a pas en soi de définition, il s'organise autour de l'utopie pirate, du hacking, d'une pensée anarchiste qui voit dans le geste d'occupation le préalable d'un soulèvement, auquel ne se réduit pas la zone vouée à l'invisibilité et à l'évanescence. La TAZ se conçoit comme une potentialité d'action libre et émancipatrice menée à travers l'espace. Elle peut être militante, politique, artistique, ou simplement renvoyer à la plus simple expression existentielle. Elle croise généralement toutes ces dimensions au sein d'organisations collectives et égalitaires autogérées, qui rejettent le capitalisme consumériste et expérimentent localement d'autres formes sociales de partage de la valeur et du sensible.

Toutes sortes de pratiques et de modalités d'actions peuvent se référer au paradigme de l'autonomie temporaire. On en trouve la trace dans la lutte violente de groupes mettant en œuvre des tactiques flibustières contre les institutions publiques et les organisations capitalistes privées. Très différemment, l'autonomie de la zone est aussi à l'œuvre dans les raves et les free party. Ces dernières constituent des sphères spatio-temporelles éphémères, vouées à la désinhibition et à la tentative d'éprouver une certaine suspension individuelle et collective. Avec ces exemples, on voit que la zone est un espace à faire, un espace où se faire, un lieu pour exister comme l'on veut.

Dans tous les cas où il est question de TAZ, est mis en avant le caractère ponctuel de l'action, celle-ci se définissant idéologiquement comme évoluant à la marge ou en dehors de l'espace du contrôle – donc dans la zone –, à l'intermédiaire d'espaces et de situations qui sont non conventionnels, conflictuels, en tension. C'est pourquoi les TAZ n'existent qu'en réseau. Ce sont des constructions réticulaires, donc insaisissables, flexibles, rarement visibles[287], qui s'accordent sur des modes de vies nomades et ouverts à l'improvisation. Ainsi la TAZ est essentiellement une forme de coordination de l'agir collectif par la panoplie contemporaine des moyens

[287] « *Dès que la TAZ est nommée (représentée, médiatisée), elle doit disparaître, elle va disparaître, laissant derrière elle une coquille vide, pour resurgir ailleurs, à nouveau invisible puisqu'indéfinissable dans les termes du Spectacle* » (Bey, 1991).

de communication et de mise en réseau des individus. Cette coordination doit mener à prendre de vitesse les espaces et le contrôle local – à l'image d'*Occupy Wall Street* en 2011 ou de toutes les formes de militantismes politiques ou culturels fonctionnant sur l'occupation temporaire. C'est donc une tactique qui se maintient active à travers son organisation réticulaire[288]. Elle s'entend comme praxis politique contemporaine agencée médiatiquement. En résumé, la TAZ inaugure une forme d'efficace dans la manière d'occuper l'espace, qui est lié au caractère nomade, éphémère et informationnel de sa distribution.

Cela étant dit, il est délicat de distinguer quelles installations peuvent résulter d'occupations temporaires se donnant comme principe d'avoir lieu de façon invisible et imprévisible. D'autre part, étant entendu que les zones autonomes temporaires peuvent donner lieu à des pratiques très hétérogènes, il s'agit de distinguer parmi les formes qui en résultent ce qui peut relever d'une liberté artistique et ou d'une pratique culturelle. Ce choix doit permettre d'envisager comment les installations identifiées manifestent métaphoriquement, à travers le contexte de la zone, une politique de l'installation.

Parmi les espaces qui deviennent les matériaux et les supports d'installations, il y aurait sans doute à traiter en premier lieu des squats. Ceux-là résultent de tactiques d'occupation illégales répondant au désir d'emménager et d'aménager des lieux inoccupés, pour y vivre, pour y expérimenter autrement, pour s'y organiser même temporairement – ces modalités d'occupation insaisissables sont les mêmes qu'utilisent aujourd'hui certaines associations comme le droit au logement (DAL) en France. Il existe par là une infinité de squats dont on ne parlera jamais qui répondent à des situations d'urgences. Ceux-là sont fermés et vivent dans une forme de camouflage absolu. À l'inverse, les squats qui se donnent comme visibles, et ils sont nombreux, sont très souvent des espaces ouverts et participatifs. Ce sont des lieux conçus collectivement et gérés de façon autonome dans leur développement et leur aménagement. L'espace réapproprié devient alors l'objet d'expérimentations communautaires. « Tiers lieu », « fabrique », « laboratoire », nomment ces espaces

[288] Alors qu'Hakim Bey (1991) définit le monde sous les traits de la *révolution permanente* – ce qu'avait théorisé bien avant Léon Trotski – on pourrait bien mieux dire aujourd'hui *improvisation permanente* si l'on mesure la désorientation dans laquelle nous nous trouvons évoluer. Désorientation qui semble paradoxale, car elle se déroule sous l'égide d'un espace médiatique omniprésent et saturé d'informations.

initialement abandonnés et vides où s'assemblent après occupation des collectifs très hétérogènes généralement désireux d'expérimenter et d'exposer des modalités d'expressions culturelles et des fonctionnements communautaires alternatifs. Dans leurs versants artistiques, ces lieux se conçoivent comme des installations-atelier au sens où les procès de création y sont permanents, dans l'idée d'une fusion intégrale de l'art et la vie. Le bâtiment occupé, disposant généralement de larges volumes qui permettent un travail artistique en conséquence, fait alors office de support de création précaire mais d'autant plus inspirant pour les pratiques qui en émergent. Situé généralement dans les centres urbains, il devient dans certains cas une œuvre collective, une installation totale, pouvant très fortement contribuer à construire l'image du quartier à l'échelle internationale. Face à de tels enjeux, le constat est qu'aujourd'hui de très nombreux squats d'artistes créés dans les années 1970 et 1980 sont aujourd'hui institutionnalisés : bâtiments rachetés et mis aux normes, conventions d'occupation, etc. Ce mouvement d'assimilation des espaces met en question l'occupation des bâtiments comme processus créateur d'un d'artefact urbain, une œuvre-lieu tendant à produire ses propres régimes de visibilité de manière indépendante. Car les squats sont le fait de pratiques contributives, collaboratives et communautaires qui échappent à l'administration de l'espace d'exposition et ce, même si ces lieux disposent généralement de leurs propres espaces d'exposition. Par ailleurs, il est très intéressant de noter combien les squats, dans leur versant artistique, ont influencé l'esthétique communicationnelle muséale. On peut par exemple estimer qu'un lieu d'exposition comme le Palais de Tokyo à Paris descend directement de l'esthétique urbaine et industrielle spécifique à ces lieux.



Vue d'installation 40. Squat d'artiste au *59 rue Rivoli*, Paris, 06/2013. Squatté depuis 1999, c'est un lieu d'exposition, de médiation et de création. Le 59 Rivoli s'institutionnalise en 2009 après plusieurs années de travaux et suite au rachat du bâtiment par la mairie. Photo : 59 Rivoli, https://bit.ly/2V6zEBI

De manière très différente, on peut évoquer les raves ou les free party, qui sont des événements caractérisés par l'absence de restriction légale et conçus sur des modes d'occupations similaires : repérage, organisation secrète et lieu de rendez-vous tenus secrets jusqu'au jour de l'événement, circulation très rapide de l'information sur différents canaux médiatiques le jour même. Ces fêtes éphémères – les free durent généralement 24 heures, les raves peuvent être plus longues – sont intéressantes car elles donnent lieu à des installations mobiles qui sont généralement le fruit du travail de collectifs : les « murs de son ». Scènes acoustiques éphémères et modulaires aussi bien installées dans un champ agricole que dans une friche industrielle, elles donnent lieu, généralement alliées à la prise de substances psychoactives, à des expériences sensorielles. Sur la scène sociale de l'installation, émergent certaines expériences émancipatrices correspondant à des formes de suspension immersive, qui corroborent et explicitent la zone comme contexte existentiel. Quiconque s'est déjà trouvé devant une telle installation sait combien les sensations expérimentées peuvent être puissantes. Les musiques électroniques, répondant globalement au mouvement musical techno indépendant, favorisent de telles expérimentations en convoquant des formes de transes issues de répétitions massives et quasi continues. La scène de l'installation est ici un lieu

d'hallucination, une zone échappatoire, un exutoire fabriqué par l'installation d'un dispositif matériel et social. À cet endroit, les territoires et les espaces préexistants se trouvent ponctuellement renversés, substitués par une occupation collective exaltant une certaine liberté individuelle dérangeante pour ce qu'elle dénote d'anticonformisme. Ainsi, la part d'ombre, qui permet à ce type d'installation d'avoir lieu, est structurelle au sens où la zone n'existe qu'en autonomie, se voulant toujours à la marge, spatialement comme légalement. En France, les réponses faites par les pouvoirs publics à ce type d'occupation sauvage, se résument à l'encadrement législatif des manifestations ou à leurs évacuations violentes.



Vue d'installation 41. Murs de son pendant une Rave Party le 04/12/2016, Saint-Brieuc. Une installation sonore parmi de nombreuses autres montées pour l'événement. Photo : anonyme, https://bit.ly/2ISoVEO

Se référant aux squats qui, dès qu'ils commencent à transformer l'espace d'exposition au sens large se trouvent être l'objet d'assimilations institutionnelles, on peut généralement s'interroger sur le mouvement d'incorporation des zones dissensuelles dans l'espace du consensus social. À l'image des meilleurs hackers qui finissent majoritairement pour travailler pour les plus grosses corporations, la TAZ peut sombrer dans la récupération et dans la représentation spectaculaire. Il n'empêche que les installations ici circonscrites permettent d'illustrer comment la sculpture sociale des individus, vivant sous la contrainte d'auto-design, s'agence à

l'intermédiaire de pratiques esthétiques et sociales parallèles qui sont fondées sur des occupations temporaires et illégales d'espaces. À partir des exemples utilisés, on peut estimer que l'occupation de l'espace, comme geste préalable à l'établissement de pratiques installatives, définit donc l'installation comme la scène où s'opère le dissensus. Les « murs de son » trop bruyants et installés n'importe où, les squats trop visibles ou au contraire pas assez, sont des formes d'installations qui mettent inévitablement sous tension l'administration du sensible qui s'exerce via le contrôle des espaces, cela étant entendu que ces formes ouvrent sur des possibles qui échappent à ladite administration.

Zone à défendre : les cabanes de Notre Dames des Landes

Au regard de l'analyse précédente, il apparait en résumé que, par essence, la TAZ fait fi de la contexture du réel. C'est-à-dire que ces zones, toutes plus ou moins autonomes, éphémères et invisibles, opèrent le court-circuitage des liaisons scénographiques : elles piratent les espaces quels qu'en soient les projets préexistants dans lesquels ils se trouvent pris. C'est sur cette base de rupture que se fonde la communauté transitive des zones. Ainsi, toutes les TAZ contrecarrent le plan d'exposition, sa cartographie, en redéfinissant les espaces à l'orée d'un nomadisme et d'une spontanéité que l'on devrait croire d'autant plus contemporains que ces mouvements se définissent par les réseaux, aujourd'hui numériques. Autrement dit, elles usent de l'espace pour mener le combat, s'en servent pour ouvrir des zones par lesquelles s'échapper[289]. Ce qui conduit le mouvement des TAZ à ne jamais réellement s'architecturer à travers la contexture de l'espace. C'est sur cette différence que se constituent les ZAD en tant que zones non pas disruptives ou attachées à prendre de vitesse les territoires et les hommes en place, mais au contraire tendant à préserver et reconstituer des territoires depuis les milieux, c'est-à-dire dans le cadre d'une médiation collective entre les militants, les habitants et l'espace naturel.

[289] Ce n'est pas sans raison qu'Hakim Bey se réfère aux premières communautés cosaques pour établir la filiation des TAZ.

Aujourd'hui, dans la question de l'occupation de l'espace survenant en réaction à des projets d'aménagements jugés collectivement « inutiles et imposés »[290], semble se jouer tout un ensemble de problématiques donnant à penser et réfléchir une société de l'installation.

Prenant comme exemple Notre Dame des Landes, il s'agirait d'abord de souligner le caractère hors-sol du projet mis en cause. Ainsi, la première ZAD en France – 2009 / 2018 – s'est décidée en réaction à un projet d'aéroport international monté voilà cinquante ans, devant couvrir plus de 1200 hectares de terres agricoles réparties en bocage sur une zone humide naturelle d'envergure. Or, les zones humides, de plus en plus rares en France et de par le monde[291], hébergent des écosystèmes d'une grande fragilité et surtout d'une grande richesse, dont on ne saurait se passer dans le contexte de l'Anthropocène où l'eau douce devient progressivement l'un des enjeux du millénaire. En France, lorsqu'elles ne bénéficient pas de régimes de préservation tendant à en faire des réserves, les zones humides s'intègrent dans ce que le paysagiste Gilles Clément nomme le « Tiers paysage ». Ce dernier réunit des espaces environnementaux à la marge, c'est-à-dire réduits à marger les aménagements : talus, fossés, friches, landes, tourbières, marais… Ainsi, ces espaces naturels plus difficilement aménageables sont ce qu'il reste ; ils sont « en reste », mais en même temps sont tout ce que nous sommes et deviendrons. Car le tiers paysage c'est l'espace privilégié d'accueil de la diversité biologique (Clément, 2004), c'est un refuge – et qui tendra à le devenir de plus en plus au regard de l'anthropisation progressive des espaces. C'est pourquoi, dans une perspective « anthropo-scène » mettant en situation concrète de coexistence toutes les existences végétales et animales, il fait office de « *futur biologique* » (Clément, 2004, p.10).

---

[290] On parle en France mais aussi au niveau européen de « *GPII* » comme acronyme de « *Grands Projets Inutiles et Imposés* », pour désigner des projets d'aménagements décidés politiquement en relation avec des investisseurs privés, sans toutefois que n'ait lieu au préalable une consultation démocratique des citoyens. Ces projets sont tous pointés du doigt pour leurs défauts de viabilité, tant économique, écologique que sociale.

[291] En 1994, le « *Rapport d'évaluation sur les politiques publiques en matière de zones humides* » fait état de la régression des zones humides en France. Verdict : entre 1960 et 1990 c'est plus de la moitié des zones humides qui ont disparu. Dans le monde, le constat est similaire et de même ampleur. Leur disparition progressive des terres est des cotes est alarmante tant les fonctions qu'elles occupent dans le cycle de l'eau et le cycle du carbone sont fondamentales à l'échelle de la planète.

Il parait donc légitime de traiter de l'occupation du bocage de Notre Dames des Landes en renversant les enjeux : « *le tiers paysage n'est pas exactement quelque chose que l'on aménage, c'est quelque chose que l'on ménage* » (Macé, 2019, p.17). « Ménager plutôt qu'aménager », comme l'observe finement Marielle Macé, cela signifie, dans la perspective plus large de notre monde commun, que l'occupation de la ZAD est un geste d'engagement pour la collectivité ; c'est la tentative de préserver une réserve de possibles pour la communauté des hommes, la volonté de « garder de la marge » face aux transformations « concrètes » des espaces naturels. Être à la hauteur de ce que représentent ces espaces naturels à la fois pour le futur et pour maintenant, c'est l'enjeu de l'installation à laquelle donne sens les zadistes pour eux-mêmes mais aussi au niveau plus général de la société.

Déjà, on serait tenté de voir dans l'occupation des ZAD les prémisses d'un geste d'installation, tant la démarche qui réunit ces activistes est aussi celle d'une prise de responsabilité publique au nom de la richesse commune qu'incarnent ces espaces naturels. Or la réalité perçue du coté du pouvoir démocratique est tout autre. En effet, les ZAD contreviennent officiellement à l'intérêt général instauré par les pouvoirs publics décisionnaires : elles sont des espaces illégitimes aux yeux de l'institution, laquelle se refuse à reconnaitre une quelconque forme de souveraineté à cette organisation. Pour l'institution, la ZAD n'a même aucune forme de réalité. Incompréhension, inadéquation de deux mondes, on est là dans le plus parfait dissensus : « *mises en scène différentes de la présence des sujets collectifs, antagoniques quant au sens même de cette présence* » (Rancière, 2018, p.25).

Toutefois, évoquer l'écart et l'impossibilité de s'entendre ou même de faire place à la parole, ne devrait pas laisser croire que les zadistes du bocage nantais n'aient aucune forme de rapport avec l'institution démocratique. Car, sur le lieu même du dissensus social, intervient la question des possibles, c'est-à-dire des formes scénographiques pouvant êtres prises par les processus de subjectivation politiques dans l'espace à défendre collectivement. L'enjeu devient alors celui de l'organisation de ces formes très hétérogènes, nées d'inspirations et d'aspirations diverses et plurielles, véhiculées par des gens de tous horizons sociaux, au sein d'un espace voué pour la cause à faire tenir ensemble les dissensus. C'est pourquoi, les ZAD sont des terrains d'expérimentations politiques et démocratiques, qui mettent en tension la responsabilité éthique des individus, à un niveau dépassant largement l'ersatz de participation citoyenne que concentrent aujourd'hui les pratiques

électorales. La zone naturelle est en ce sens plus qu'un territoire à défendre, c'est une éthique qui elle aussi se trouve défendue.

Pour en faire mention, il faudrait souligner la créativité esthétique comme forme de réponse politique à la dénégation que pratique l'institution quant à la reconnaissance des processus politiques s'exerçant dans la zone. En effet, par opposition au système hiérarchisé et massif que déploie autoritairement l'institution, le régime d'expérimentation autonome de la ZAD articule la praxis écologique avec la question de l'hétérogénéité des désirs et du sensible. Faire et agir collectivement se trouve en cela directement interroger la créativité comme moyen de s'accorder à l'éthique de chacun, « *puisque précisément la créativité n'est jamais prise sous des lois, des codes, des règles générales, le processus créatif engage à chaque tournant la responsabilité éthique* » (Guattari, 2013d, p.552). D'où cette évidence à rappeler : la ZAD est un espace d'émancipation bien plus radical que l'espace de l'installation artistique. Notamment parce que chaque geste dans cette vie rude se porte vertigineusement vers un avenir incertain, mais aussi parce que l'administration collective qui y est pratiquée consiste à s'ajuster en permanence aux dissensus. C'est le choix de l'improvisation permanente pour respecter la politicité du sensible. Il n'est donc pas question d'un espace d'exposition qui lui, à l'inverse, ajusterait les scènes de dissensus entre elles, mais plutôt d'un espace social à recréer, en imaginant, en expérimentant énergiquement l'amour des positions antagonistes comme autant d'expressions de vies au sein d'un espace éco-logique jardinable. Ici, les éléments définitionnels d'une politique de l'installation sont donc totalement renversés. Car les zadistes sont à la fois les artistes et les commissaires d'une exposition ayant pour thème les processus d'individuation collectifs. Cette perspective conduit à envisager l'espace autonome d'installation comme un espace où toutes les parties de l'exposition sont renvoyées à leurs responsabilités mutuelles, alors que toutes les formes matérielles exposées naissent in-situ.



Vue d'installation 42. Le 15/04/2018, alors que les destructions s'enchainent, les zadistes de NDDL décident de reconstruire le *Gourbi*, lieu collectif de réunion. En image : le déplacement par 150 personnes de la nouvelle charpente du Gourbi ; 1,5 Tonnes sur 3km. Photo : Nata, https://bit.ly/2vvy9Oi

On pourrait finalement parler des formes matérielles dont ont accouchées les zones à défendre, en partant des formes esthétiques et des agencements scénographiques qui sont produits par les processus de subjectivation individuels et ou collectifs. Dans le cadre de Notre Dames de Landes, ces manifestations ont été celles des cabanes. En effet, jusqu'à la fin, la ZAD a été le lieu d'une création frénétique de cabanes dont les singularités intrinsèques ont témoigné d'un espace social mosaïque, mettant en visibilité autant d'expressions singulières[292] que n'en comptent les formes d'engagements qui ont tenu collectivement cet espace. Ces cabanes, en plus d'êtres des défis lancés au visage d'une situation présente profondément précaire et vertigineusement incertaine, étaient les expressions tangibles de l'incarnation collective de l'espace occupé. Elles étaient faites à partir d'entraide et de collaboration, assemblées de dons et de récupérations, bricolées ensemble. Elles conféraient une esthétique à la résistance. Elles donnaient à voir les manifestations scénographiques de pratiques individuantes architecturées par le milieu, conçues « au milieu » et collectivement. Elles étaient en ce sens les

[292] En images, quelques unes de ces cabanes à l'adresse : https://bit.ly/2DHFcYI

expressions interrogatives du Tiers paysage rendu visible et pensable à travers elles. Elles étaient finalement les moyens inventés pour refaire espace depuis la surface et la profondeur d'un milieu intermédiaire : refaire espace à l'intermédiaire, jouer l'intermédiaire à l'aménagement tout en créant l'alternative. Alors, « contre l'aéroport et son monde » – slogan utilisé par les zadistes –, et « *pour accuser ce monde de places – de places faites, de places refusées, de places prise ou à prendre* » (Macé, 2019, p.29), les cabanes de la ZAD firent lieu d'artefacts installatifs, de créations processuelles d'installations, tandis qu'il était interdit d'y tenir en raison de la vulnérabilité de la situation d'installation. Alors, cabanes rêveuses, fragiles et pleines d'espoirs, elles manifestaient une esthétique élargie à la vie[293]. Comme l'écrit encore Marielle Macé dans un petit livre très inspirant : « *faire des cabanes : imaginer des façons de vivre dans un monde abîmé* » (Macé, 2019, p.27). Ainsi : la cabane pour réapprendre ensemble à faire monde depuis la scène spatiale de l'implantation, depuis ce paysage, localement. C'est finalement à cette seule condition locale que les cabanes des zadistes purent opérer la bifurcation consistant à s'émanciper des limites et des décharges mentales dans lesquelles s'enclot la vie sociale menée dans l'installation institutionnalisée. De fait, en ouvrant l'espace pour y laisser croitre l'indéterminé sous sa forme installative, la ZAD de Notre Dame des Landes a montré que *l'institution imaginaire de la société* (Castoriadis, 1975) s'équipait toujours d'artefacts à partir desquels elle se singularisait collectivement.

[293] « *Baraques agricoles, abris-bibliothèques, cabanes-tours maintenues par tous les regards, lieux d'habitation, de réunions, ateliers, pépinières, cabane des Cents Noms, cabanes des Vrais Rouges… La beauté de ces cabanes ? Pas forcément ce qui en elles se souvenait de formes architecturales vernaculaires, célébrait les constructions du peu ; mais leur diversité (diversité de matériaux, de forme, car nous ne sommes pas tous fait pour habiter le même volume), leur inventivité, la joie qu'on eut à les construire, l'appel et l'exemple qu'elles constituaient : l'exemple de nouveaux modes d'habitation et de travail, l'appel à élargir la ZAD, à reconnaitre une zone à défendre partout où il y a de la vie, à soutenir, à augmenter* » (Macé, 2019, p.55).



Vue d'installation 43. La cabane flottante de la ZAD de Notre Dame des Landes, 11/2018, l'une des dernières à avoir été détruite. Photo : Indymedia, https://bit.ly/2GUwhVV

Ces cabanes, hétérotopies nombreuses et disséminées dans le paysage – sur terre, sur l'eau, sous la terre, dans les airs – furent méthodiquement détruites à partir d'avril 2018. Elles étaient les emblèmes visuels de l'espace défendu, les porte-voix du Tiers-paysage. Elles remettaient sinon en cause, par l'esprit de bravade qu'elles incarnaient, le monde fini que reproduisent au niveau de l'abstraction d'un système global, tous les pouvoirs d'administration hiérarchiques qui agissent au nom de la société. Finalement, les cabanes de la ZAD de Notre Dame des Landes sont intéressantes pour ce qu'elles révèlent d'une situation où l'éthique s'associe à la création pour donner sens à un mouvement d'émancipation qui touche à tous les cadres de la vie sociale : esthétique, politique, économique, affectif, etc.

Ainsi, en les traitant comme des formes installatives tentant de ménager et non d'aménager l'espace, on se trouve amené à saisir l'auto-design individuel dans le mouvement d'une production politique collective radicalement distincte du paradigme de l'exposition qui imprègnent l'espace communicationnel contemporain. Par là, ménager le sujet plutôt que l'aménager, c'est se figurer un espace, une zone, où la liberté est constamment confrontée à elle-même, à ses propres limites et ses propres peurs. Ces cabanes, ces « *refuge(s) maladroit(s) formé(s) de l'essentiel* »

(MiguelGorry, 2016, p.41), métaphorisaient cette incertitude tout en incarnant les formes de conviction, d'engagement, de courage, aussi de poésie, d'imagination, que prirent à bras-le-corps les zadistes vivant sur place. L'imperfection de leur monde vu de l'extérieur, semble avoir fait la démonstration d'une société de l'installation émancipée de l'administration soignante et sécurisante de l'espace d'exposition. À la destruction des cabanes de la ZAD répondent aujourd'hui, à l'heure où s'écrivent ces lignes, les destructions collectives des vitrines qui consomment l'espace, avenue des Champs Elysées.

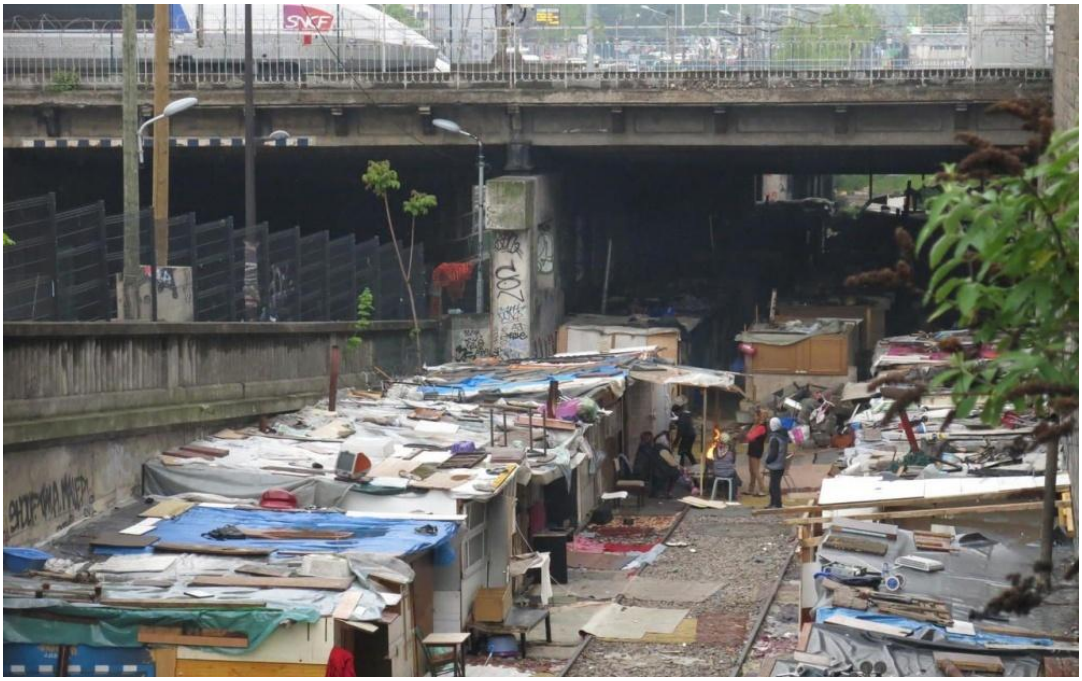
Zone de migration, zone de refuge

À essayer de cerner une société de l'installation sous l'angle du dissensus qu'elle matérialise et dont elle devient parfois l'emblème, il y aurait un genre d'installation sur lequel omettre de porter un regard trahirait de fait un profond cynisme. Cette réalité dérangeante mais dont il faut bien parler, c'est l'installation du *campement du Millénaire* sur les bords de Seine parisiens et ses reformulations actuelles ailleurs un peu plus loin, c'est le bidonville de la Porte des Poissonniers à Paris, c'est la *jungle de Calais* et ses différents territoires, où des milliers de femmes et d'hommes s'entassent dans des conditions inhumaines aux portes du Royaume-Uni pour un voyage tant désiré. C'est de manière générale, tout « un monde de camp » face auquel notre regard fait défaut tant ce qu'il s'y passe parait ne pas appartenir à la réalité, tant ce qui s'y joue parait nous défausser de notre propre regard.

En prenant acte du déni politique collectif qui consiste à mettre cette réalité de coté, il faut bien reconnaitre que les exemples ne manquent pas pour décrire le summum de la précarité auquel nous renvoient les campements, les bidonvilles, les taudis dans lesquels logent les populations en errance. Rien de tout cela n'est neuf, la pauvreté associée à l'immigration ont toujours assemblé des destins tragiques qui n'ont pas bonne presse, dont il s'agit de limiter au maximum l'exposition pour éviter la contagion. Contagion des images dans une espace médiatique d'exposition du sensible, contagion des corps profanes dont les installations accusent la société en portant atteinte aux régimes de visibilité en place. Alors, par les pouvoirs publics dont elle dispose, l'institution évacue ces zones d'abandon, les désagrège, déplace les problèmes et tente de placer ces gens pour ainsi dire « déplacés » ; personnes en

manque de place à qui il s'agirait justement de faire une place. Non pas faire place, mais contribuer à ce que chacune d'entre elles puisse refaire installation au sens précédemment évoqué du refaire espace (chapitre 9.1).

Ainsi, face à la question des migrations humaines au sens large, les sociétés contemporaines occidentales sont confrontées à des défis sans égaux qui paraissent êtres ceux de l'installation : emménagement dans des logements, aménagement de l'accueil pratiqué, ménagement des régimes de visibilité en place. Pourtant elles se sentent aujourd'hui victimes et paralysées face aux mouvements migratoires et leurs manifestations coagulées, à l'image de tous les camps du monde cachés dans l'espace social. C'est pourquoi, à l'heure de l'urgence climatique et de ses conséquences tout autant sociales ou économiques qu'écologiques – dont les migrations sont un symptôme –, il s'agirait de penser une politique de l'installation conçue comme une politique publique. Son objet est scénographique. Ses tenants sont l'administration des régimes de visibilité dans l'espace social.



Vue d'installation 44. Bidonville Porte des Poissonniers à Paris en mai 2017, reformé après sa destruction fin février 2017. Photo : LeParisien, https://bit.ly/2PBAdxE

Le fait est que ceux qui sont indistinctement nommés réfugiés ou migrants et qui peuplent collectivement les friches urbaines ou non, les landes à Calais, qui s'organisent de débrouille et expérimentent avec courage l'inconfort de l'improvisation permanente, sont des individus qui pratiquent l'installation par

nécessité vitale. Or ces gens se trouvent dans la situation paradoxale de se dissimuler, de disparaitre, alors qu'ils sont à un moment ou à un autre bloqués dans leur traversée ou arrivés à destination. Que faire ? Comment prendre position dans le partage du sensible institué par la société ? C'est là que la politique de l'installation peut permettre de penser les formes de mise en exposition collectives que véhiculent ces installations indésirables. Ainsi, les « passagers » des jungles et des camps de fortune, sont aujourd'hui des communautés transitoires illégitimes à qui l'on ne reconnait aucune existence scénographique, aucun droit, aucune puissance, à qui l'on ne confie aucune responsabilité où rôle dans l'installation à laquelle leur présence donne pourtant naissance. Le propos est trop faible et pas assez riche pour estimer si ces communautés transitoires se trouvent, de par le déni collectif ou la violence des politiques dont elles font l'objet, dans la situation de se rendre visibles pour elles-mêmes et par là même de faire communauté. Il n'empêche que dans l'inconfort de la zone, il semble proprement impossible de se sentir libre ou de s'émanciper. Pourtant, face à cette impossibilité, émergent des pratiques culturelles et anthropologiques résilientes, qui empruntent au genre de l'installation pour réinsuffler un genre de présence. L'installation est un acte de résistance.



Vue d'installation 45. Jungle de Calais (Sd), forme d'emménagement, manifestation esthétique. Photo : Cyrille Hanappe, https://bit.ly/2V2D4FL

Bien sûr, ces formes d'installations réduites à la pugnacité vitale des individus qui s'y agrègent en silence, ne devraient pas êtres traitées indépendamment d'une perspective « anthropo-scènique ». Dans cette perspective globale, la médiation du réel disparait pour faire place à la mise en proximité des phénomènes et des choses, des hommes entre eux. Cet espace est transparent. C'est un espace sans peau, sans filtre, c'est une sphère de surexposition et de saturation.

Ce constat porte à la fois sur l'état de la biosphère, aujourd'hui totalement dégradée. Mais également sur l'état des structures sociales dans la société qui, de manière analogue, se trouvent désormais incapables de faire preuve de résilience envers les technologies qui en transforment, souterrainement, les mécaniques – et non seulement superficiellement comme on pourrait le croire. Ainsi l'être humain, dont les activités sont responsables des processus accélérant le réchauffement planétaire et de l'entropie généralisée des milieux, expérimente son œuvre depuis la synchronisation macroscopique du monde, engendrée par les technologies d'un système politique et économique mondialisé. Cela étant posé, on peut estimer que le contexte de transparence se superposant à la situation critique de la biosphère, engendre une forme anthropique d'entropie. Les effets des milieux cumulés, c'est à dire l'entropie en son sens de destruction et de désorganisation du monde biologique, cumulée à l' « *anthropie* » (Stiegler, 2019) en son sens de désordre des structures sociales – désordre corrélatif et analogue à celui de la biosphère –, donnent lieu à un espace d'exposition d'envergure mondiale. Dans cet espace, les scènes du monde fonctionnent sans autonomie mais dans un rapport insignifiant de coprésence. Car l'Anthropocène est cet événement massif qui engendre la transformation globale des régimes de visibilité, et qui provoque le réagencement permanent des scènes entre elles à un niveau planétaire[294].

En d'autres termes, la biosphère semble aujourd'hui se synchroniser sous l'effet du désordre se communiquant d'un milieu à l'autre. Alors, de façon paradoxale, elle apparait aujourd'hui unifiée sous l'effet de ce désordre qui touche

[294] Cela signifie, dans le contexte des mutations climatiques affectant les écosystèmes, la disparition de certains espaces de vie – en référence à des zones du globe se désertifiant progressivement, en bordure du désert de Gobi en Chine par exemple – quand d'autres apparaissent à d'autres endroits du globe : à l'image de la ville d'Iqaluit dans le grand nord canadien qui, progressivement, sous l'effet de la fonte des glaces, voit son territoire s'agrandir, sa population s'accroitre et se diversifier en conséquence.

distinctement tous les milieux naturels. Ainsi, l'anthropisation de l'espace et ses conséquences, en l'état dramatiques, conduisent l'homme et la nature à évoluer dans un régime de simultanéité qui redéfinit l'ensemble des rapports scénographiques. C'est pourquoi, on peut estimer qu'à l'ère de l'Anthropocène, les regards s'exposent les uns aux autres et les peurs se trouvent mises en proximité. Car ce processus prend place dans un espace globalement en crise, où tout communique avec tout, au sens d'une sphère affectologique ultra-prégnante : la Terre comme trou noir. Ce monde, autant mental que physique, où les réverbérations sont infinies, est celui de la saturation où le local se télescope avec le global et inversement. Conflit des perceptions, où l'une et l'autre de ces échelles se communiquent leur angoisses et se submergent, se prennent de vitesse et s'empêchent mutuellement de faire espace. C'est pourquoi les campements sauvages cachés issus des migrations contemporaines, qui se trouvent aux marges des territoires administrés, mettent en tension nos localités, nos chers territoires, en les faisant déborder, s'interloquer comme le visiteur d'une installation artistique qui perd ses repères. La formule de Sloterdijk discernant le mouvement par lequel l'encadrant et l'encadré s'empoignent mutuellement, fait de nouveau sens pour désigner, à une échelle nous dépassant totalement, le monde à l'état d'installation.

De cette façon, les scénographies archi-précaires et souillées des camps, viennent localement porter l'écho d'un monde saturé de déchets, plastifié et irrespirable. Ces installations opposent à nos régimes de vision une « proximité lointaine » sans doute révélatrice d'une forme de manifestation de la précarité du monde en crise. Les paysage des camps de fortunes qui s'assemblent et disparaissent çà et là sont les paysages d'une anthropo-scène. Elles sont les « photographies d'installation » de notre exposition collective.

Peut-être sommes-nous démunis et pratiquons-nous le déni face à la réalité qu'assemblent les camps de fortune et leurs contre-modèles officiellement administrés conçus hors du monde, en raison de l'évidence à laquelle ils nous ramènent : une société de l'installation c'est pour nous tous un monde de place acquises qui, sous l'effet des transformations telluriques à l'œuvre, se renégocient fatalement… Le monde des camps fait de nous les spectateurs d'une installation omniprésente pour laquelle il n'existe aucune administration scénographique ou quelconque forme de proposition, médiation analogue qui viendrait prendre en charge de notre regard. Cette absence de médiation est la source même de toutes

les peurs que concentre le futur des sociétés humaines. Alors, à défaut de faire naitre une subjectivité mondiale, les installations archi-précaires qui résultent des flux migratoires, révèlent combien la mondialisation des scénographies conduit à la paralysie des sociétés occidentales hébétées et incapables de répliquer par une politique de l'installation. Pire, le renfermement dont elles témoignent aujourd'hui à travers les mouvements de cristallisations identitaires, fait envisager le chaos d'une situation mondialisée au sein de laquelle le déni érigé en rempart conduira à une situation que chacun pourra juger annonciatrice du pire.

L'installation pour refaire espace

Au regard des exemples qui ont été mobilisés durant ce second temps d'installation, il apparait clairement qu'elle ne peut se voir réduite à un mode d'aménagement de l'espace sur lequel viendrait se greffer un système de contrôle et d'administration du sensible. De même, elle ne peut s'envisager seulement comme un média permettant de produire des scénographies communicationnelles et des régimes d'expériences prédéfinis et calibrés. Contre ces perspectives qui amoindrissent l'espace plastique et conduisent à un monde standardisé, les installations illégitimes et précaires, potentiellement produites par tous et partout, font la démonstration de l'ouverture vertigineuse des possibles. Ainsi, la société de l'installation ne se réduit pas à un ensemble de créations spatiales cadrées et consensuelles. Elle vit aussi à partir des scènes de dissensus qui mettent ponctuellement en tension l'espace social. C'est cet équilibre social qui définit le devenir de l'installation.

Les installations qui ont été mobilisées ce second temps, remettent toutes en cause le monde de place et d'ordre que nécessite la reproduction du pouvoir. Elles manifestent un imaginaire social tentant de s'émanciper de cette hiérarchie. Ainsi, l'installation est conçue comme la manifestation de la sculpture sociale des individus qui interviennent avec audace à travers sa forme, à la fois sur les formes exposées et à la fois sur les cadres de l'exposition. Il a alors paru intéressant de traiter ces scènes de dissensus sous la forme de gestes d'occupation plus ou moins conscients des renégociations scénographiques engagées. Ces scènes de discontinuité, autant politiques qu'esthétiques, ne peuvent s'analyser ex-nihilo, mais doivent être pensées

à partir du milieu, c'est à dire depuis la scène sociale et paysagère, qu'elle soit naturelle ou urbaine.

Sous la houlette d'individus qui font de l'installation un projet visant à ouvrir le champ des possibles, elle se trouve incarner toutes sortes de destins et de temporalités politiques qui transforment les cadres du réel. Il apparait dans tous les cas que la scène de dissensus que peut potentiellement constituer l'installation, découle toujours d'une responsabilité prise à un moment donné par des individus. Cette responsabilité est manifestée par les gestes souverains d'installation, gestes qui participent à ouvrir l'espace et à y injecter des formes tendant à en recomposer la contexture. La question que posent ces formes d'installation est celle de l'émancipation des individus qui s'engagent, à travers les formes installatives auxquelles ils donnent forme et sens, à renégocier leur présence dans l'espace social. Cet angle contraire envisageant l'espace possible plutôt que l'espace donné, met en relief l'installation à travers la puissance qui caractérise sa fabrique.

Car l'installation articule plastiquement les termes par lesquels s'opère le partage du sensible. Ce faisant, l'installation dissensuelle ou illégitime matérialise, met à distance, accueille et condense des régimes de visibilité alors en capacité de fonctionner indépendamment de l'administration du sensible. Si une telle chose est possible à propos d'une forme héritée des arts plastiques et de la performance, c'est bien parce que l'installation est hétérotopique, qu'elle n'existe comme forme qu'en tant qu'elle crée du dissensus, nous fait décoïncider et s'émanciper de l'espace d'exposition. Cette distance comme forme de remédiation, cette résilience inhérente au milieu, est ce qu'abîme l'évènement Anthropocène.

Finalement, avec ce deuxième temps d'installation, elle devient un médium à travers laquelle les individus se visibilisent collectivement : elle fait lieu d'espace d'exposition renversant les rapports d'exposition. Ainsi, elle se superpose à l'espace social – comme la TAZ – et se place à l'intermédiaire du monde et du sujet. Le médium spatial se trouvant agencé et scénographié en une forme à la fois matérielle et virtuelle, plus ou moins investie par les sujets politiques et esthétiques, l'installation intervient comme une instance opérante pour la mise en œuvre d'une intelligence et d'une conscience collective : elle peut faire lieu de médium polarisant et condensant les puissances sociales et ainsi parvenir à faire tenir les dissensus ensemble. Cela devrait nous amener à dire que le devenir de l'installation est

consensuel, au sens d'une ouverture – ce qui est un paradoxe compte tenu du fait qu'elle se présente justement comme une forme scénographique d'intime extranéité.

En outre, les scénographies communicationnelles à l'œuvre via les formes installatives analysées durant cette partie, tendent à signaler la renégociation locale des régimes de visibilité qui parcourent la société d'exposition. Par là, l'installation engendre la structuration collective des régimes d'expérimentation : non pas qu'elle produit des expériences collectives, mais « ménage » collectivement les expériences possibles. C'est une forme plénière qui, par extension, dans un monde présent écorché – c'est-à-dire progressivement dépecé sous l'effet de la surexposition inhérente au régime commun de l'Anthropocène –, devient un moyen de se refaire une peau commune.

In fine : peut-on faire soi-même installation ?

En prenant de la hauteur sur ces sujets, il faudra remarquer que toutes ces installations – des plus ordinaires vitrines de magasin aux camps malaimés des migrants en errance – ont été agencées par rapport à des scènes cartographiant une société de l'installation ; sommairement : scène du « chez soi » et de l'habitation, scène de « l'entre-soi » et de l'espace social, scène du « monde à soi » à travers l'événement Anthropocène élargi aux structures sociales. Ce découpage d'un monde d'installation parait finalement tourner autour d'une seule interrogation : peut-on faire installation soi-même ? Les artistes performeurs tels que Marina Abramović en font la démonstration dans le cadre de leur pratique artistique. Les zadistes du bocage nantais semblent également être parvenus au projet transversal d'une vie comme l'art, mobilisant une forme éthique où la création construit un projet d'installation en son sens politique. Neneuil, dans la rue, se trouve quant à lui confronté à la précarité qui résulte de la nécessité de faire soi-même installation.

Depuis ma position, répondre à cette problématique impliquerait de questionner intégralement ce travail de recherche dans les termes d'une installation. Ce que l'on pourrait faire en le considérant pour l'assemblage qu'il dépeint : articulation d'idées et de choix, zone d'expérimentations et de tâtonnements quant à ce qui y est énoncé. La thèse est, à la manière d'un médium, une instance de médiation à travers laquelle s'expérimente l'articulation du sujet avec le monde. L'évaluation, programmée dans cette écriture, participe pleinement de cette

expérimentation en instaurant un cadre, qui fonctionne comme une aire allouée à la pensée à travers laquelle présenter puis exposer ses « expériences ». Bien qu'il ne soit pas question d'envisager cette thèse en termes d'énonciation scénographique ou de création artistique, il s'agirait plutôt de la considérer comme un « espace potentiel », au sens défini par le pédopsychiatre Donald Winnicott. Pour lui, elle est une « *aire intermédiaire d'expérience* » (1975, p.47), instituée à l'origine dans la relation qui se noue entre le nourrisson et sa mère[295]. Or, replacé dans le temps soucieux d'une vie d'adulte, l'espace potentiel persiste sous différentes formes. Pour Winnicott, cette zone de médiation est ce qui permet de soulager le sujet prisonnier de « *la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors* » ; en effet : « *cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.)* » (Ibid, p.47). En conséquence, on peut estimer que toutes les expérimentations – les gestes et les créations, les paroles et les écrits – se trouvent toujours autoguidées, autorisées au regard d'une autorité plus ou moins structurée, sinon d'une illusion qui sert à nous orienter et par rapport à laquelle nous nous individuons. À ce compte, cette thèse de doctorat est un espace potentiel, une zone de création et d'articulation où s'opère, non sans une forme de jeu des possibles, le prolongement de l'espace potentiel sous une forme culturelle et intellectuelle.

Par extension, c'est la question de la nécessité de cette thèse qui se trouve posée et du projet dans lequel elle s'inscrit, que ce soit en termes de recherche et de poursuite dans le monde universitaire ou ailleurs, mais aussi au regard de la « place » qu'elle prit dans ma vie. Cette place excède toute matérialité ou étendue – la miniaturisation numérique de toutes les productions, participe de cette absence de traces autour de celui qui écrit et réfléchit. En revanche, cette place est temporelle. Elle s'exprime en termes de temps consacré, de temps aménagé pour ce projet au dépend d'autres temporalités, familiales ou sociales par exemple. Partant, faire soi-même installation implique la question de la temporalité du projet de recherche. Car tout projet, scientifique ou artistique, demande pour celui qui le porte, une certaine pratique de l'isolement, un certain rapport à la solitude absolument nécessaire à la

[295] Cette relation s'établit, pour l'auteur, à partir d'un espace potentiel définissant une médiation ; l'espace potentiel est « *une aire allouée à* l'enfant *qui se situe entre la créativité primaire et la perception objective basée sur l'épreuve de la réalité* » (Winnicott, 1975, p.44). Par là, la mère crée naturellement l'illusion d'un monde possible pour l'enfant.

création. Cette « *solitude du projet* » (Groys, 2015, p.79) s'instruit dans un temps qui n'est pas celui de la communication ni même celui de la société. Le temps du travail de thèse est ainsi totalement interférant avec le paradigme de la transparence puisque séparé du cours général des choses. Malgré la tendance générale qui consiste aujourd'hui à visibiliser et vulgariser son projet de recherche à travers pléthore de dispositifs communicationnels, ce temps est opaque aux yeux de tous ceux qui en (re)connaissent l'existence, du moins aux yeux de ceux qui ne font pas partie de la communauté de chercheurs. Car c'est un temps absolument hétérogène, c'est-à-dire inactuel – ce qui n'empêche de raccorder le projet de recherche en tant que tel, à l'emphase de l'action de laquelle procèdent toutes les temporalisations contemporaines[296]. En effet, bien que le projet porte une vision sur l'avenir et véhicule en ce sens ses propres données temporelles, il fait défaut en termes de représentation dans l'actualité. Ce défaut contribue à affirmer le temps de la thèse comme un espace désynchronisé de l'environnement social, tirant à grands traits une forme d'installation mentale inachevée, sans visiteur qui puisse s'y introduire avant son exposition. Cette perspective est pour ce travail corroborée par l'absence de publication et le peu de communications officielles réalisées dessus, qui participent d'une pratique solitaire sans doute trop introspective.

Par ailleurs, il apparait que la question du faire soi-même installation peut être posée au regard de l'environnement d'exposition. Avec cette thèse, cet environnement est social ; il est le fait de toutes les relations s'étant intéressées au sujet ou simplement à la démarche d'étude. Il est sur ce point très significatif de relever que le principal sujet abordé à propos de cette thèse, avec des personnes extérieures à la faculté, concernait l'utilité de ce travail. « Quel est le but ? » ; « c'est pour quoi faire ? » ou « pour faire quoi ? ». Au sens posé du : comment se pense et s'opère la transition du travail à l'emploi ? Sans doute est-il tout à fait normal de croire qu'il y aurait un danger à perdre son temps à l'époque où nous sommes pressés par le temps et où paradoxalement, il se ressent comme parfaitement vide – c'est-à-dire sans durée (Han, 2016). Toutefois, cette perspective, si en prise avec le « monde réel » soit-elle, ne pose pas les termes justement par rapport à la manière

[296] « L'emphase de l'action » pour évoquer combien le temps de notre époque ne se conçoit qu'à travers le temps du projet, façon de reconnaitre que l'individu contemporain n'existe qu'à travers ce qu'il entreprend pour se démarquer d'autrui en termes de création autoréférentielle.

dont s'organise réellement une société de l'installation. En effet, dans un régime d'exposition où tout un chacun se vit à la fois comme auteur de soi et œuvre à part entière, ce n'est pas la question de l'utilité qui a du sens, mais plutôt celle de l'éthique consistant, à travers la création et l'action, ici intellectuelles, à s'individuer. Comme le rappelle Boris Groys, on vit une époque biopolitique où la vie elle-même est devenue un objet de design pour les individus ; elle est « *un temps pouvant être conçu et mis en forme de manière artificielle* » (Groys, 2015, p.92). En conséquence, il faudrait substituer à la question de l'utilité du projet mené à son terme, l'horizon d'une pratique existentielle prenant la forme d'un processus d'auto-documentation de soi, voire d'auto-contemplation, dans une perspective esthétique où le « faire soi-même installation » use de différents espaces potentiels. C'est pourquoi, on peut croire que cette thèse puisse métaphoriser un « faire installation » conçu à travers l'auto-design, perceptible quant à la manière dont s'élabore une éthique dans la recherche et dont elle se mûrit par rapport à l'environnement social d'exposition, mais également quant à la manière dont cet espace potentiel met en jeu des formes expérimentales et créatives liées à une pratique de dévoilement esthétique du sujet.

Conclusion générale

Nous arrivons au terme de cette recherche. Il parait tout de suite nécessaire de rappeler que cette réflexion s'est conçue en respectant une forme de progression, nous amenant d'abord à cartographier l'espace communicationnel muséal, puis à organiser le propos autour des installations artistiques, pour enfin libérer la démarche à partir des pratiques installatives insérées dans l'espace social. Tout au long de cette écriture, il s'est ainsi agi de construire un cadre, qu'il soit épistémologique, spatial ou esthétique, en tous les cas nécessaire au cheminement de la pensée. Le défaut évident de cette manière d'écrire est que la démonstration souffre de clairvoyance. Il manque en effet à ce travail une vision claire, qui fait défaut dès le départ, quant à la manière dont articuler, au sens d'un design, la forme et le fond du texte. Etant incapable de synthétiser cet idéal, ne parvenant pas à évacuer certaines hiérarchisations mentales, c'est le processus de production ou l'assemblage progressif des idées au cours du cheminement intellectuel, qui a émergé de lui-même comme forme. Finalement, la partie V de ce document, conçue de manière bien plus ouverte que les précédentes, apparait être celle qui porte les enjeux les plus intéressants dans la perspective d'un programme de recherche pour les années à venir. Car la société de l'installation est un paradigme suffisamment souple pour être mobilisé à l'intérieur de perspectives théoriques diverses. Néanmoins, il s'agit bien de rappeler que cette perspective n'a été envisagée qu'à l'issue de tout le travail la précédant. Il paraissait en ce sens assez péremptoire et incongru d'avancer la question d'une société de l'installation plus tôt dans le développement… Mais pour l'heure, il s'agit de refermer cette réflexion sur les scénographies communicationnelles des installations.

Nous allons maintenant résumer le parcours suivi. Il s'est agi de considérer le musée sous une multitude d'angles, à la fois comme un instrument, un médium, un dispositif, une hétérotopie, un appareil culturel, une scène, bref comme un organe de la société. Ainsi, depuis l'administration de l'espace que mène l'institution, aux entrelacements des corps sociaux dressés et amenés à se côtoyer et communiquer ponctuellement au cours des cheminements dans les expositions, le musée est une scène tout aussi concrète que virtuelle, qui permit à cette analyse de disposer d'un socle référentiel empreint de permanence. Or ce caractère de permanence, qui est le propre de l'hétérotopie muséale, se trouve aujourd'hui mis en tension. La

métastabilité du musée en témoigne symptomatiquement. Au-delà des enjeux de fréquentation, communs à tout espace d'exposition, il s'est agi d'observer comment cette instabilité était propre à l'expérience du contemporain. En effet, l'ensemble des questionnements relatifs à l'espace muséal ont étaient soutenus par l'idée sous jacente, que les mutations observées puissent permettre de poser les bases d'une réflexion, tendant à considérer l'espace social comme un espace d'exposition expérimentant des problématiques analogues. C'est en ce sens que l'on peut dire que la tension qui afflige aujourd'hui la permanence de l'institution est en fait généralisée à l'ensemble des espaces, car elle désigne les reformulations de nos modes d'être et de nos sensibilités dans le contexte global de la schizotopie.

Sans revenir sur le conditionnement des expériences qu'offrent les musées les plus entreprenants sur les questions de médiation, nous avons voulu mettre en avant la dimension scénographique des expositions comme un élément décisif, à partir duquel la pratique muséographique mute. Cette mutation témoigne d'une pratique parvenant à opérer un décalage diachronique quant à la représentation du monde qui s'y constitue. L'intervention aujourd'hui légitime du scénographe sur l'espace plastique, a été envisagée comme une pratique revenant pour l'institution à élaborer un geste d'auteur absolument visible puisque touchant directement l'espace. Considérant les scénographies plasticiennes comme les expressions les plus manifestes de ce processus, on peut estimer que la scénographie d'exposition est une forme d'auto-exposition, d'auto-design institutionnel. Mais ce processus ne se départ pas d'une production communicationnelle médiatique, au sens où cet auto-design devient indispensable dans le régime d'exposition de l'espace médiatique, ou régime de transparence. En effet, de manière transmédiatique, l'institution élabore sa personnalité publique, instaure de la proximité, devient une plateforme virtuelle, et cetera. C'est pourquoi, nous prîmes pour postulat que la communication à l'ère médiatique, qu'elle soit individuelle ou institutionnelle, participe de l'auto-design des hommes et des organisations, en exposant des usages et des pratiques, des registres discursifs mais aussi des formes iconographiques, qui participent à caractériser esthétiquement un espace social aujourd'hui visible sur écran. C'est par ailleurs en ce sens qu'on put dire qu'à travers le site internet d'une institution pouvait déjà être subodorée une scénographie d'exposition : dans l'idée de soutenir cette articulation primordiale entre communication et espace, exposition et design. Enfin, à partir de la scène d'exposition publique, objectivée comme telle dans l'espace muséal, on a pu analyser les pratiques spectatorielles. Cet espace, voué à faire sens

pour le public, est communicationnel au titre de l'agencement et du paramétrage médiatique dont il témoigne. Mais il l'est aussi au regard du milieu sensible dans lequel évoluent des formes communicationnelles anthropologiques sensibles. La scène de l'exposition est en ce sens un espace social et communicationnel, où s'exposent et se réverbèrent des pratiques esthétiques individuelles. Le corps est l'intermédiaire menant à la mise en tension de l'espace communicationnel muséal.

Dans ce contexte, l'installation artistique agit par un redoublement, en convoquant une scène dans l'abîme de la première, à travers laquelle se formulent des expériences sensibles qui n'appartiennent qu'à cet espace. En ce sens, l'installation est un intérieur qui éclaire l'extérieur ; c'est le renversement même. Comme nous l'avons avancé, elle est une hétérotopie dans l'hétérotopie plus vaste du musée, mais qui se distancie constitutionnellement de l'encadrement. C'est pourquoi, certaines installations étudiées rendirent perceptible des formes de décalages fictionnels, tandis que la fiction prenait corps dans le mouvement de prolongation sensible de l'espace scénographié. À travers l'installation, l'artiste accède à une forme d'autonomie en raison du fait que la scénographie fait intrinsèquement partie de l'œuvre : c'est un espace de souveraineté artistique.

Au regard de cette autonomie engageant des phénomènes scénographiques à la fois visibles et invisibles, nous avons exploré le genre de l'installation à partir d'œuvres ayant permis d'illustrer le paradigme de l'immersion. Ainsi, en tant que sphère sensible paramétrée médiatiquement par l'artiste, l'installation, en fonction de sa forme, peut engager des processus d'immersion conduisant l'expérience esthétique à prendre la forme d'une expérimentation sensorielle. Notre propos n'essayait pas d'illustrer le génie de certains artistes parvenant à élaborer des dispositifs esthétiques immersifs. Il s'agissait plutôt de mettre en perspective l'immersion comme modalité expérientielle tout à fait vive de nos jours, particulièrement dans le registre des installations d'art contemporain. À nouveau, la scénographie permit de réfléchir à la manière dont l'espace se trouve mobilisé dans ce projet. Sans y revenir, il faudrait par contre insister sur la posture que manifestait l'approche développée, en signalant qu'interroger l'immersion à travers l'installation œuvrait par extension, à questionner l'espace d'exposition encadrant ces scènes immersives. Alors c'est toute la ville qui se trouvait interrogée comme espace d'exposition, mesurant que cette dernière est aujourd'hui mise en scène médiatiquement, scénographiée par une multitude de créations lumineuses et de

formes installatives qui participent d'un design de l'expérience urbaine. De cette manière, le régime de l'immersion a été réfléchi comme symptôme de la contemporanéité des existences menées à la croisée d'une multiplicité d'espaces et de dispositifs immersifs. L'immersion fut envisagée comme modalité contemporaine d'être et de sentir l'apparaitre. Cette orientation s'est concrétisée à partir du renversement que pose en condition son paradigme entre les catégories de la présentation et de la représentation. Dans la perspective plus large d'une société de l'installation, on pourrait corréler le régime de l'immersion avec celui de l'exposition généralisée à tous les espaces.

Délaissant le paradigme de l'immersion, c'est l'installation comme sphère communicationnelle qui nous intéressa. D'abord en raison du fait que certaines d'entre elles se constituent comme des milieux sensibles. Or, la communication des individus est toujours modulée sous l'action des milieux. C'est pourquoi l'installation donne lieu à des pratiques communicationnelles anthropologiques inédites. Celles-ci sont intéressantes pour l'hétérogénéité des formes qu'elles condensent, mais également au nom du fait qu'elles émergent sous l'effet du dispositif artistique spatial, c'est-à-dire dans des conditions qui ne respectent pas le régime de facilitation généralisée des actes de communication – symptomatique de notre époque. Autrement dit, l'installation est une sphère expérimentale d'agencements communicationnels sensibles avec laquelle il devient possible de produire un éclairage de l'espace communicationnel contemporain. Cela devient d'autant plus net au regard de certaines œuvres permettant d'assembler des expériences communicationnelles collectives. Comme nous l'avons vu, ces communautés apparaissent sous l'égide de la pratique artistique. C'est-à-dire que l'artiste, qui ouvre l'espace sur lequel il détient une souveraineté légitime, devient, aux yeux du public, le prescripteur de la situation vécue. En se subjectivant par leur assujettissement à l'autorité artistique qui s'incarne dans le dispositif spatial, les visiteurs accèdent à une forme de conscientisation de leur pratique. Dans le même ordre d'idée, l'espace holistique de l'installation, parce qu'il tend à provoquer la déterritorialisation de communautés transitoires engagées dans une pratique simultanée de l'œuvre, rend possible des formes d'expérimentation collectives. Comme nous l'avons dit, c'est au moment où les visiteurs se rendent visibles pour eux-mêmes qu'ils tendent à constituer un collectif radicalement contemporain, n'accédant à la conscience de cet état qu'à travers le dispositif spatial de l'installation. À partir de là, la question des scénographies communicationnelles des installations s'enrichie avec le postulat

qu'elles aient nécessairement un rapport au collectif et donc avec la communication. Cela fait émerger l'idée que l'installation rend possible des formes d'émancipation basées sur la communication sensible des individus en situation de s'appréhender collectivement par le prisme de la scénographie de l'espace. Et même si dans l'espace muséal cette expérience se limite à des formats transitoires et évanescents, elle permet d'éclairer la puissance des potentiels processus sociaux qu'est capable d'accueillir la forme installative.

La question de la contemplation fut introduite dans le contexte de l'espace médiatique, en partant du postulat que les lentilles numériques avec lesquelles nous regardons le monde sont essentiellement individuelles, prennent en charge et s'adressent aux regards de manière individuelle. Constatant du processus d'habituation de l'œil aux modes de visibilités médiatiques, il s'est agi de mesurer combien l'espace médiatique, étendu à toutes ses manifestations, transforme phénoménologiquement et idéologiquement le rapport que nous entretenons au sensible. Conséquemment, la contemplation esthétique, comme pratique, se trouve affectée par l'opératibilité du temps et de l'espace médiatiques, dans lesquels toutes formes d'éternité, d'alternance de temps faible et de temps long, comme autant de temporalisations autrefois conditionnelles de la vie contemplative, sont désormais, dans le déferlement de l'image médiatique, proscrits. La contemplation contemporaine est en effet menée dans le déplacement, dans le mouvement avec nos écrans nomades, dans le rythme vibrionnant des flux mondains qu'ils nous permettent de vivre.

Alors, face à ça, il a semblé que le genre de l'installation, notamment écranique, pouvait permettre de réinsuffler la possibilité de la contemplation. Comme nous l'avons vu avec les exemples réunis, l'installation permet aux images, c'est-à-dire au sensible, de faire événement, du moins de favoriser l'événement du sensible en dis-posant le regard. Or cet événement n'est possible qu'en raison de l'opacité, de la profondeur de l'installation envers la transparence médiatique du réel, c'est-à-dire du « bruit » qu'elle fabrique elle-même, de l'intérieur et dont elle rayonne parfois. Dans l'espace de l'installation, cet événement survient dans la coïncidence de la circularité du regard et du bougé du corps expérimentant l'œuvre ; corps se déplaçant, se plaçant de différentes manières, dé-multipliant les points de vue à l'intérieur du dispositif spatial. En fonction des œuvres, les corps se trouvent en effet pliés à des dispositifs leurs opposant des formes contraires de liberté, en termes

d'ouverture de champ et de déplacement possibles, ou au contraire et parfois simultanément en termes de contrainte de mouvement ou d'immobilité, d'inconfort traduisant une sujétion épanouissante. C'est donc dans la tension produite par l'immersion dans la scène communicationnelle de l'installation – l'installation comme scène sociale – que la contemplation se recompose. Cela a lieu au cours d'une expérience exprimant la contemporanéité des regards que le visiteur porte dialectiquement sur les images et sur lui-même, tandis que sa présence se redéfinit en termes de rapport à la scène collective que condense, dans certaines situations, l'installation.

À l'issue de ce parcours de l'installation, nous avons tenté d'étendre le champ de l'investigation, en partant d'une autocritique portée à l'encontre de l'enfermement manifeste de la thématique communicationnelle dans le champ des pratiques esthétiques liées à l'expérimentation culturelle des espaces d'installation artistiques. Pour parvenir à l'ouverture, il s'est agi de réfléchir aux déterritorialisations des modalités communicationnelles intrinsèques à l'installation muséale à l'échelle de l'espace social dans son ensemble. Se trouvait alors énoncée l'hypothèse d'une société de l'installation. L'enjeu, avec une telle perspective, est celui de la qualification d'un espace politique au sein duquel les processus d'auto-design des organisations et des hommes sont couplés à la structuration d'un espace d'exposition généralisé à la société, qui devient du même coup le théâtre de scènes d'installations hétérogènes. L'exposition comme paradigme est envisageable depuis sa structuration médiatique, mais également au regard des pratiques scénographiques qui innervent l'aménagement de l'espace public. L'installation devient dans ce cadre un symptôme de cette exposition. Elle permet d'exister dans les régimes scénographiques matériels et virtuels de l'espace. L'intérêt de considérer la société à travers le prisme de l'installation, donc comme œuvre, consiste alors à montrer que l'espace communicationnel contemporain est imprégné par l'esthétique de l'espace. Ainsi, l'enjeu fut de dire que les territoires de la communication vivent dans un régime d'esthétisation diffus qu'il est déterminant de considérer par rapport aux processus d'individuations existentiels qui s'y agencent. L'installation est en ce sens une figure de l'auto-design qui ne concerne plus seulement le corps mais engage la relation du corps à l'espace : elle est un espace potentiel où s'expérimentent subjectivement la communication sensible.

Comme nous l'avons vu, la forme installative déporte la question des pratiques esthétiques vers celle du collectif. Elle met en jeu la création de régimes de visibilité collectifs, et pose la question de l'émancipation subséquente des pratiques individuelles à travers l'invention d'un nouvel espace social de visibilité. C'est pourquoi, la pratique de l'installation put être envisagée comme pratique polarisée : installation consensuelle / dissensuelle.

En premier lieu comme une forme consensuelle permettant aux acteurs légitimes d'assoir des configurations spatiales reproduisant des formes de pouvoir et de contrôle, sinon un partage du sensible normalisé, respectant des règles et des usages légiférés, institués et inscrits dans l'imaginaire collectif. Dans cette perspective, ces formes installatives légitimes fonctionnent dans la mesure où elles parviennent à créer de la dissemblance, de la différence, à régénérer voire réparer l'expérience des lieux en insinuant dans l'expérience linéaire de l'espace, des formes d'encadrement qui permettent l'émergence de scènes communicationnelles potentiellement immersives. Autrement dit, en construisant ou en refaisant les espaces publics à partir de logiques installatives, les aménageurs privés ou publics parviennent au design de l'espace, faisant se marier la fonction et la forme au service d'intérêts a priori communs, du moins exaltant le design spatial de l'expérience collective comme geste fondateur d'une nouvelle réalité. Ce processus passe par la mise en œuvre de démarches scénographiques plus ou moins concentrées et diffuses, qui déterminent en amont l' « espace possible ». En d'autres termes, l'expérience sensible des lieux est définie à partir d'un paramétrage de l'espace médiatisant une forme de relation consensuelle, exaltant les valeurs dont s'équipe l'époque. L'esthétique communicationnelle de l'espace intervient aujourd'hui comme moyen de parvenir au consensus, dans la mesure où le design transcende toutes les logiques de séduction, d'efficacité, de rentabilité, que dissimulent constitutivement les dispositifs spatiaux élaborés.

À l'inverse, elle put être définie comme une forme de dissensus résultant de pratiques sociales hétérogènes. Ces formes mettaient toutes en jeu des constructions, des assemblages plus ou moins précaires occupant l'espace, dont l'existence même concourait à déranger le réel de manière polémique, à interférer dans la représentation consensuelle de l'espace en se substituant partiellement et localement à la médiation institutionnelle. L'installation fut alors interprétée comme une forme d'émancipation liée à un geste scénographique lui-même producteur de

reconfigurations, de cristallisations, de réagencements des régimes de visibilité, geste envisagé comme à la portée de tout le monde et dont les manifestations diverses qui furent abordées, tendent à expliciter le monde comme fiction. Ces transformations, affectant le visible, purent être parcourues à partir de formes d'installation relevant de gestes d'aménagement, d'emménagement et de ménagement de l'espace. Il était central d'indiquer comment ces pratiques répondaient à des formes de nécessité politiques, existentielles, vitales, engageant l'espace au sein de projets très différents les uns des autres. Cette hétérogénéité est constitutive d'une société de l'installation, dans laquelle les régimes de visibilités sont un enjeu d'exposition sans doute plus important que les expots eux-mêmes. C'est pourquoi nous mîmes en regard des installations engageant des formes de responsabilité éthiques dans la manière dont l'installation apparaissait au public, avec d'autres qui ne pouvaient pas même prétendre concevoir le projet de leur installation alors que le dissensus provoqué par l'occupation de l'espace intervenait paradoxalement comme installation au sein de l'espace d'exposition. Ainsi, la rupture produite par l'événement de l'installation, ayant comme conséquence la renégociation des régimes de visibilité à travers des collectifs localisés, conduit à une forme d'action sur les cadres du réel. Mais il est clair que l'installation comme médium hétérotopique à travers lequel prend essor l'intelligence collective de l'émancipation, est tributaire de la liberté que reconnait la société aux individus qui la compose. Cette liberté est celle de l'auto-design comme participation au régime de l'exposition. C'est pourquoi l'exposition totale est un paradigme autant politique qu'esthétique. Elle donne lieu à un partage du sensible, où toute position possible ne l'est qu'en fonction des processus d'extériorisation dont se rendent capables les individus, ou qu'ils parviennent à conquérir. Tout positionnement extérieur à ces logiques est synonyme de disparition, suscite la négation tacite de la présence et porte atteinte aux processus permanents de fluidification du temps et de l'espace. C'est pourquoi, l'exposition totale, aménagée médiatiquement, contribue à installer dans le réel un régime diffus de suspicion quant à ce que nous sommes réellement, quant à ce que nous dissimulons de nous-même, suspicion qui va de pair avec l'idéal de transparence qui imprègne aujourd'hui les représentations collectives. Pour répondre à ces logiques im-prégnantes et pour tenter de neutraliser leurs effets, les individus et les organisations s'auto-design en permanence, mettant en scène leur éthique, scénographiant leur sincérité à travers ce qu'ils créent et à travers ce qu'ils expérimentent, tels les espaces potentiels des installations. Avec ce positionnement

consistant à s'extérioriser, ils se trouvent agir sur le réel de manière analogue à l'artiste qui, lui, s'expose et se dé-couvre à travers ses créations.

Par-delà l'installation comme pratique d'espace engageant une sémantique politique, ou vue comme sculpture sociale mettant en tension l'exposition – qui, elle, est une construction nécessairement consensuelle, car ouverte au public et en quête de reconnaissance de sa part –, on peut finalement aboutir à l'installation comme forme spatiale d'auto-design. Par là, nous interrogeons l'espace à titre de surface d'apparence et membrane extérieure du sujet ou plus généralement des substances sociales, mais tout autant comme médium extériorisant la profondeur et l'intériorité de ces « corps » de différentes envergures. En effet, si l'espace est le support de l'auto-design, cela signifie qu'il est un corps. Ainsi, nous ne faisons pas seulement que nous représenter – médiatiquement – à travers l'espace, nous existons phénoménologiquement à travers ses formes, à travers ses surfaces et ses lignes, dans sa profondeur. Il y a ainsi l'idée que les spectateurs d'une installation se fondent en elle, par l'intermédiaire scénographique, en y incorporant l'éthique de chaque être pensant réuni. Alors l'installation comme auto-design se formule dans le rapport potentiel au monde et aux autres, mais aussi dans le jeu de la vraisemblance des apparences. Car l'installation repose toujours sur l'apriori consensuel selon lequel l'espace n'est que visible. Elle fait événement, fait surgir le dissensus au moment où sa pratique fait basculer cet apriori en révélant l'espace comme médium donnant accès au sensible compris dans sa multiplicité ; elle dit sans mot que toute évenementialité du sensible n'est pas vouée ni même bornée au domaine du visible exploité par l'exposition. L'expérience immersive des scénographies des installations laissent donc entière la possibilité de l'événement du sensible dans des termes qui, puisqu'ils n'entrent pas dans le spectacle, relèvent d'une communication spectrale. Par là, l'installation est une forme d'auto-design ambivalente permettant d'envisager la compénétration des perspectives sociales, à l'intermédiaire de ce qui se donne au monde comme surface et profondeur, dans le jeu entre visibilité et invisibilité. Alors, dans la vaste perspective qu'ouvre la recherche sur l'espace communicationnel contemporain, l'installation apparait comme une manifestation esthétique directement liée à la question politique du pouvoir être là, question que condense le thème sous-jacent des scénographies dans un espace réel médiatisé.

Bibliographie

ALLOA, Emmanuel et CITTON, Yves. (2018). Tyrannies de la transparence. *Association Multitudes*. 2018/4. n°73. p.47-54.

AMATO Etienne. (2014). L'immersion par le jeu vidéo, origine et pertinence d'une métaphore significative. In: GUELTON, Bernard. *Les figures de l'immersion*. Rennes : PUR. p.39-59. Arts contemporains.

ANDRIEU, Bernard (ed) et BERNARD Anaïs. (2014). Dispositifs immersants et dispositions intimes. *Figures de l'art.* n°26, p.13-30.

AGAMBEN, Giorgio. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris: Payot & Rivages. Petite Bibliothèque.

AGAMBEN, Giorgio. (2008). *Qu'est-ce le contemporain ?* Paris: Payot & Rivages. Petite Bibliothèque.

ALBERGANTI, Alain. (2013). *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*. Paris: L'Harmattan.

APPADURAI, Arjun. (2005). *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot. Petite Bibliothèque.

AUGE, Marc. (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil. Librairie du XXIe siècle.

AUGE, Marc. (1994). *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Flammarion. Champ essais.

AMSELLE, Jean.-Loup. (2016). *Le musée exposé*. Paris: Lignes.

ARENDT, Hannah. (2013 [1981]). *La vie de l'esprit. La pensée. Le vouloir*. Paris: PUF. Quadrige.

AVANESSIAN, Armen et MALIK, Suhail. (Eds). (2016). *The time complex. Post-contemporary*. Miami: [NAME].

BAIS, Damien et MOKKADEM, Kader. (2010). Figure de la création numérique. In: *Le musée & la création contemporaine : actes du 7e Colloque interdisciplinaire Icône-Image, 2-3 Juillet 2010*. Musées de Sens : Obsidiane-Les Trois P. p.105-111

CAPC, MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX. (2010). *Introduction au document d'accompagnement pour les classes des Cycles 2 et 3 / La maison aux personnages* [PDF en ligne]. Document crée le 05/07/2010. [Consulté le 08/01/2018]. Disponible à l'adresse : http://www.capc-bordeaux.fr/sites/capc-bordeaux.fr/files/6-Doc_pedago_Kabakov_La_maison_aux_personnages_1.pdf

CAPC, MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX. (2013). *Le CAPC a 40 ans.* Programme complet des expositions de l'année 2013. Mairie de Bordeaux : CAPC

CAPC, MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX. (2017) *Les boites CAPC* [en ligne]. Mis à jour le 12/04/2017. [Consulté le 05/05/2017]. Disponible à l'adresse : http://lesboitescapc.fr

CLIC FRANCE. (2016). *Avec son application ASK maintenant sur Androïde, le Brooklyn Museum souhaite répondre en direct à encore plus de questions de ses visiteurs* [en Ligne]. 02/05/2016. [Consulté le 15/09/2017]. Disponible à l'adresse : http://www.club-innovation-culture.fr/brooklyn-museum-app-ask-android/

BIANCHINI, Samuel et FOURMENTRAUX, Jean-Paul. (2007). Médias praticables : l'interactivité à l'œuvre. *Société.* 2007/2. n°96. p.91-104.

BACHELARD, Gaston. (2012 [1957]). *La poétique de l'espace*. Paris: PUF. Quadrige.

BADIOU, Alain. (2015). *À la recherche du réel perdu*. Paris: Arthème Fayard.

BAQUE, Dominique. (2009). *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris: Regard.

BARTHES, Roland. (1980). *La chambre claire, note sur la photographie*. Paris: Gallimard. Cahiers du cinéma.

BATAILLE, Georges. (1989 [1933]). La structure psychologique de fascisme. *Hermès*.1989/2-3. n°5-6. p.137-160.

BAUDRILLARD, Jean. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée. Débats.

BECOURT Julien. (2017). Icham Berrada, de la chimie aux chimères. *ArtPress2.* 05/2017. n°45, p.75-77

BELTING, Hans. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard. Le temps des images.

BENICHOU, Anne. (2011). Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance. *Intermédialités*. n°11. p.147-167.

BENJAMIN, Walter. (1993 [1989]). *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf. Passages.

BENJAMIN, Walter. (2012 [1939]). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia.

BENJAMIN, Walter. (1993). *Sur le Haschich et autres récits sur la drogue*. Paris: Christian Bourgeois. Titres.

BENOIST, Jocelyn. (2013). *Le bruit du sensible*. Paris : Cerf. Passages.

BERGSON, Henri. (1934). *La pensée et le mouvant : essais et conférences*. [PDF en ligne]. [Consulté le 05/11/2017]. Disponible à l'adresse: http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/bergson _pensee_mouvant.pdf

BERLIN (collectif). (2009). *Cycle Holocène. Programme de salle. 38ème Festival d'Automne à Paris* [PDF en ligne]. Octobre 2009. [Consulté le 24/10/2018]. Disponible à l'adresse : https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/267/ BibleBerlin.pdf

BERNARD, Anaïs et ANDRIEU, Bernard. (2015). Les arts immersifs comme émersion spatiale du sensible. *Corps*. 2015/1. n°13. p.75-81.

BERNEX, Anne. (2017). *Dialectique de sujet et d'objet dans l'art contemporain : Erwin Wurm, Philippe Ramette, Isabelle Cornaro, Guy de Cointet*. [En ligne] Thèse de doctorat: Université Michel de Montaigne – Bordeaux III. [Consulté le 05/08/2018]. Disponible à l'adresse : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01736325

BERQUE, Augustin. (2015 [1987]). *Ecoumène : introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin. Alpha.

BEY, Hakim. (1991). *TAZ : zone autonome temporaire*. [En ligne] Paris: L'éclat, [consulté le 05/12/2018]. Libre de droit et disponible l'adresse: http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz

BIDENT, Christophe. (2016). Entretien avec Bart Baele, du collectif Berlin. *Cahiers Forell - Formes et Représentations en Linguistique et Littérature* | *Le cycle de théâtre,* [En ligne]. 08/09/2016 [consulté le [02/02/2019], disponible à l'adresse : http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=426

BLACKMORE, Susan. (2000). *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press.

BOISSIER, Jean-Louis. (2011). Notes pour une théorie esthétique de l'interactivité. *Arpla* [PDF en ligne]. Université Paris 8. [Consulté le 03/02/2017]. Disponible à l'adresse : http://www.arpla.fr/canal20/adnm/wp-pdf/JLB-interactivite-2010.pdf

BOLLE DE BAL, Marcel. (2003). Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques. *Société.* 2003/2. n°80. p.99-13.

BONNET, François-Jacques. (2015). *L'inframonde*. Paris: MF. Inventions.

BORDEAUX7. *La maison aux personnages : y a-t-il âme qui vive ?* [En ligne]. 07/12/2016. [Consulté le 18/01/2018]. Disponible à l'adresse : http://www.bordeaux7.com/envie-de-quartier/2016/12/07/art-contemporain-tramway-saint-augustin/

BOURRIAUD, Nicolas. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel. Documents sur l'art.

BOUGNOUX, Daniel. (2006). *La crise de la représentation*. Paris: La découverte.

BRET, Michel. (2002). *La seconde interactivité. Digital Art Paris-Berkeley, 2002-2006* [En ligne]. Interview Galerie Bernard Demiaux. [Consulté le 05/03/2017]. Disponible à l'adresse : http://www.demiaux.com/a&t/bret.htm

BRETON, André et ELUARD, Paul. (1991 [1938]). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: Jose Corti.

BUREN, Daniel. (1991). *Les écrits : 1965-1990.* Tome 1 : 1965-1976. Bordeaux: capc-musée d'art contemporain.

CAIRA Olivier. (2014). L'expérience fictionnelle : de l'engagement à l'immersion. In: GUELTON, Bernard. *Les figures de l'immersion*. Rennes : PUR. p.61-76. Arts contemporains.

CHAUVEAU, Jonathan. (2011). Sculptures immersives. Peter Sloterdijck et l'art de l'installation. *Rue Descartes.* 2011/1. n°71. p.15-23.

CARBONE, Mauro. (2016). Délimiter pour excéder : le thème de l' « archi-écran » qui se fonde avec ses variations. In: BODINI, Jacopo et CARBONE, Mauro. *Voir selon les écrans, penser selon les écrans.* Paris : Edition Mimésis. p.7-29. Images, Médiums.

CASTORIADIS, Cornelius. (1975). *L'institution imaginaire de la société.* Paris: Seuil.

CAUNES, Jean. (1999). *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Grenoble: PUG.

CAZAUX. Alice. (2013). « La maison aux personnage » (2009) d'Ilya et Emilia Kabakov. *La Revue Russe*. n°41. p.85-91.

CHAN, Audrey. (2010). Artists at work : Mark Manders. *Afterall* [en ligne], 07/12/2010, [consulté le 01/02/2018]. Disponible à l'adresse : https://www.afterall.org/online/artists-at-work-mark-manders

CHARBONNIER, Louise. (2016). Cadre et regard, déconstruction d'un dispositif. In: BODINI, Jacopo et CARBONE, Mauro. *Voir selon les écrans, penser selon les écrans*. Paris : Edition Mimésis. p.31-38. Images, Médiums.

CHATONSKY, Gregory. (2013). *La triple immersion : réalité virtuelle, monde ambiant et cerveau* [PDF en ligne]. [Consulté le 01/01/2017]. Disponible à l'adresse : http://chatonsky.net/folio/wp-content/uploads/2012/10/La_triple_immersion_realite_virtuelle_mo.pdf

CHATONSKY, Gregory. (2014). Par les flots (la corrélation immersive). *Figures de l'immersion* [en ligne]. 02/2014. Cahier Remix n°4. Montréal : Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. [Consulté le 13/02/2015]. Disponible à l'adresse: http://oic.uqam.ca/fr/remix/par-les-flots-la-correlation-immersive

CHAUMIER, Serge. (2012). *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*. Paris: La documentation française. Musées-Monde.

CHAUMIER, Serge et MAIRESSE François. (2017]). *La médiation culturelle.* Paris: Armand Colin, 2e ed. U.

CLEMENT, Gilles. (2004). *Manifeste du Tiers paysage*. [PDF en ligne]. [Consulté le 05/12/2017]. Libre de droit et disponible à l'adresse: http://www.gillesclement.com/fichiers/_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf

CLERGET, Joël. (2014). *Corps, image et contact : une présence à l'intime*. Toulouse: Erès. L'ailleurs du corps.

COCCIA, Emanuele. (2016). *La vie des plantes : une métaphysique du mélange*. Paris: Payot et Rivages. Bibliothèque Rivages.

COCCIA, Emanuele. (2013). *La vie sensible*. Paris: Rivages poche. Bibliothèque Rivages.

COOPER HEWITT MUSEUM. (Sd). *About the Immersion Room* [en ligne]. [Consulté le 02/02/2018]. Disponible à l'adresse : https://www.cooperhewitt.org/events/current- exhibitions /immersion-room/

COUCHOT, Edmond. (2001). La critique face à l'art numérique : une introduction à la question. *Solaris* [en ligne]. Déc 2000-jan 2001. Mis à jour le 17/05/2012. [Consulté le 09/10/2017]. Disponible à l'adresse : http://gabriel.gallezot.free.fr/Solaris/d07/7couchot.html

COUCHOT, Edmond. (2007). *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication.* Paris: Acte Sud / Editions Jacqueline Chambon.

COURCHESNE, Luc. (2014). De l'obscurité à la projection sphérique : l'immersion comme posture et manière d'être au monde. *Figures de l'immersion* [en ligne]. 02/2014. Cahier Remix n°4. Montréal : Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. [Consulté le 01/02/2018]. Disponible à l'adresse : http://oic.uqam.ca/fr/remix/de-lobscurite-a-la-projection-spherique-limmersion-comme-posture-et-maniere-detre-au-monde

DALMASSO, Anna Catarina. (2016). Empiéter, toucher, dissoudre les bords du cadre. In: BODINI, Jacopo et CARBONE, Mauro. *Voir selon les écrans, penser selon les écrans*. Paris : Edition Mimésis. p.49-58. Images, Médiums.

DAVALLON, Jean (2003). Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? *Médiamorphoses.* n°9. p.27-30.

DAVALLON. Jean. (2011). Le pouvoir sémiotique de l'espace : vers une nouvelle conception de l'exposition ? *Hermès.* 2011/3. n°61. p.38-44.

DAUGET, Stéphanie. (2017). *Vidéo, je vois*. Pessac: PUB. Artes.

DE CERTEAU, Michel. (1990 [1980]). *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard. Folio/essais.

DE MEREDIEU, Florence. (2011 [1994]). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain.* Paris: Larousse. In Extenso.

DE OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicola et PETRY, Michaël. (2003). *Installation II : l'empire des sens.* Paris: Thames & Hudson.

DEBARY, Octave et ROUSTAN Mélanie. (2012). *Voyage au musée du quai Branly, Anthropologie de la visite du Plateau des collections*. Paris: La documentation française. Musées-Mondes.

DEBRAY, Régis. (2006). Le médiologue et les médias. *Médium*. 2006/3. n°8. p.3-15.

DEBORD, Guy. (1992 [1967]). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.

DEBRAY, Régis. (2000). *Introduction à la médiologie*. Paris: PUF. Premier cycle.

DELEUZE, Gilles. (1987). Qu'est ce que l'acte de création ? [en ligne]. Conférence donnée dans le cadre des Mardis de la fondation Femis. *WebDeleuze*, 1987, [consulté le 06/01/2018]. Disponible à l'adresse : https://www.webdeleuze.com/textes/134

DELEUZE, Gilles. (1989). Qu'est-ce qu'un dispositif ? In: *Michel Foucault philosophe, Rencontre internationale 9, 10,11 janvier 1988.* Paris : Seuil. p.185-195.

DELEUZE, Gilles (1990). Contrôle et devenir, entretien avec Toni Negri. *Futur Antérieur* [en ligne]. n°1. 03/1990. Mis en ligne le 07/03/2009. [Consulté le 16/02/2016]. Disponible à l'adresse : http://lesilencequiparle. unblog.fr/ 2009/03/07/controle-et-devenir-gilles-deleuze-entretien-avec-toni-negri/

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. (1973). *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'anti-Œdipe*. Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux.* Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix. (2005 [1991]). *Qu'est ce que la philosophie ?* Paris : Minuit. Reprise.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire. (1996 [1977]). Dialogues. Paris: Flammarion. Champ essais.

DELLEAUX, Océane. (2014). L'étude de la place du spectateur au sein de dispositifs artistiques et numériques : cadres historiographiques et enjeux. *Démeter* [en ligne]. Journées d'étude, Actes, Textes : les dispositifs artistiques contemporains : les enjeux d'une nouvelle organologie. Mis à jour le 04/03/2014. [Consulté le 12/09/2017]. Disponible à l'adresse: http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=278

DELOCHE, Bernard. (2001). *Le musée virtuel : vers une éthique des nouvelles images*. Paris: PUF. Questions actuelles.

DELOCHE, Bernard. (2010). *Mythologie du musée : de l'uchronie à l'utopie*. Paris: Le Cavalier Bleu. Mytho !

DELOCHE, Bernard et MAIRESSE, François. (2008). *Pourquoi (ne pas) aller au musée ?* Lyon: Aleas. Pourquoi ?

DEOTTE, Jean-Louis. (2001). Le musée n'est pas un dispositif. *Cahiers Philosophiques*. 2011/1. n°124. p. 9-22.

DEOTTE, Jean-Louis. (2013). L'espace et l'architecture : état des lieux. *Appareil* [en Ligne]. 2013/11. Présentation du colloque - Maison des sciences de l'Homme Paris Nord, 4-5 mars 2013. Mis en ligne le 05/04/2013. [Consulté le 12/10/2017]. Disponible à l'adresse: https://appareil.revues.org/1586

DEOTTE, Jean-Louis. (2015). Cosmétiques : du différend entre les images. *Appareil* [En ligne]. 03/02/2015. [Consulté le 18/11/2016]. Disponible à l'adresse: https://appareil.revues.org/2144

DESCOLA, Philippe et INGOLD, Tim. (2014). *Être au monde, quelle expérience commune ?* Débat présenté par Michel LUSSAULT. Lyon : PUL. Grands débats : mode d'emploi.

DESVALLEES, André. (1998). Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition. In: DE BARY Marie Odile et TOBELEM Jean Michel. *Manuel de Muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*s, Biarritz : Séguier. p.205-251.

DESVALLEES, André et MAIRESSE, François (2005). Sur la muséologie. *Culture & Musées.* n°6. p. 131-155.

DESVEAUX, Delphine, GALLEGO CUESTA, Susanna et REYNAUD, Françoise. (eds.) (2016). *L'atelier : l'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*. Catalogue de l'exposition du Petit Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris : Paris musées.

DIAZ MORALES, Sebatian (2017). Ficcionario : la scénographie de l'exposition est un prolongement de l'œuvre. Entretient avec Mathilde Roman. In: LAGEIRA, Jacinto et ROMAN, Mathilde. *Corps et images. Œuvres, dispositifs et écrans contemporains*. Paris : Edition Mimésis. p.33-38. Art Esthétique, Philosophie

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2014). *Essayer voir*. Paris: Minuit.

DION, Michaël. (2013). *« Géographie du sensible » en milieu muséal : le CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux*. Mémoire de master en SIC : Université Michel Montaigne Bordeaux 3, 2013.

DONGUY, Jacques. (2007). Allan Kaprow 1927 – 2006 : Créateur du happening. *Inter*. n°95. p.84-85.

DROUGUET, Noémie. (2015). *Le musée de société : de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains.* Paris: Armand Colin. U.

DUBE, Philippe. (2011). Le musée dans ses états gazeux, vu sous l'angle de deux concepts : muséalité et communalité. *Sociétés.* 2011/4. n°114. p.79-93.

DUCHAMP, Marcel. (2013 [1975]). *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion. Champs art.

DUGUET, Anne-Marie. (1994) Des auteurs pour l'expérience. *Artifices 3, mise en mémoire, accès à la mémoire* [En ligne]. 5 nov.-4 déc. 1994. [Consulté le 01/09/2017]. Disponible à l'adresse : http://www.ciren.org/artifice/artifices_3/duguet.html

DURING, Elie. (2017). Quand l'écran fait image. In: LAGEIRA, Jacinto et ROMAN, Mathilde. *Corps et images. Œuvres, dispositifs et écrans contemporains*. Paris : Edition Mimésis. p.115-132. Art, Esthétique, Philosophie.

ECO, Umberto et PEZZINI Isabella. (2015). *Le musée, demain*. Madrid: Casimiro.

ENRICI, Michel. (2009). Pour qu'advienne le scénographe, la scénographie d'auteur. *Pavillon*. n°2. p.11-12.

ESTERMANN, Beat. (2015). Open Data et Crowdsourcing : un état des lieux du point de vue des musées. *La Lettre de l'OCIM*. nov.-dec. 2015. n°162. p.41.46.

FEES D'HIVER, centre de création d'arts numériques. « *La Matrice ». Le labo des Fées* [en ligne]. Mis à jour en 2018, [Consultée le 01/12/18]. Disponible à l'adresse: http://labo.feesdhiver.fr/portfolio/la-matrice/

FLICHY, Patrice. (2010). *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique.* Paris: Seuil. La république des idées.

FLUSSER Vilém. (1996). *Pour une philosophe de la photographie*. Belval: Circé.

FOREST, Fred. (2010). Esthétique du numérique : rupture et continuité. *Observatoire des politiques culturelles*. 2010/3. Hors série 3. p.10-16.

FOCILLON, Henri. (2000 [1943]). *Vie des formes*. Paris: PUF. Quadrige.

FOUCAULT, Michel. (1994). Des espaces autres. In: *Dits et écrits : 1954-1988*. T.4/*1980-1988*. Paris : Gallimard. p.752-762. Nrf.

FOUCAULT, Michel. (1994b). Le jeu de Michel Foucault. In : *Dits et écrits: 1954-1988.* Tome 3/*1976-1979*. Paris: Gallimard. Nrf.

FOURGEAUD, Nicolas. (2013). De Marina Abramović à Philip Auslander : impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance. *Marges*. n°17. p.54-65.

GAUTHIER, Alain. (1996). *Du visible au visuel : anthropologie du regard*. Paris: PUF. Sociologie d'aujourd'hui.

GLICENSTEIN, Jérôme. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris: PUF. Lignes d'art.

GOB, André. (2010). *Le musée, une institution dépassée ?* Paris: Amand Colin. Eléments de réponse.

GOLDBERG, Itzhak. (2014). *Installations*. Paris: CNRS éditions.

GOFFMAN, Eving. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris: Minuit. Le sens commun.

GOFFMAN, Erving. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris: Minuit. Le sens commun.

GOLDBERG, Itzhak. (2013). Installations-happenings, liaisons dangereuses ? *Communication*. 2013/1. n°92. p.67-74.

GONSETH, Marc-Oliver. (2000). L'illusion muséale. In: GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland. *La grande illusion*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie. p.155-164.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. (2015). *1887-2058.* Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud, du 23 septembre 2015 au 1er février 2016. Paris: éditions du Centre Pompidou.

GUELTON, BERNARD (ed). (2014). Modes immersifs, entre fusion et tension. In: *Les figures de l'immersion*. Rennes : PUR. p.77-107. Arts contemporains.

GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal. (2010). Fondements de la scénographie moderne : étymologie, histoire et esthétique. *Figures de l'art*. n°18. p.23-36.

GRIENER, Pascal. (2014). Louée soit l'universalité ! Musées au XXIe siècle. *Critique* n°805/806. p.486-493.

GROYS, Boris. (1990). *Staline œuvre d'art totale*. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon. Rayon art.

GROYS, Boris. (1995). Un homme qui veut duper le temps. In: *Ilya Kabakov Installations: 1983-1995.* Paris: Centre Georges Pompidou. p.17-19.

GROYS, Boris. (2015). *En Public : Poétique de l'auto-design*. Paris: PUF. Perspectives critiques.

GUERIN, Michel. (2008). *L'espace plastique*. Bruxelles: La part de l'œil. Théorie.

GUATTARI, Félix. (2013). Combattre le chaos. In : *Qu'est-ce que l'écosophie ?* Paris: lignes/imec. p.99-109. Archives de la pensée critique.

GUATTARI, Félix. (2013b). La passion des machines. In : *Qu'est-ce que l'écosophie ?* Paris: lignes/imec. p.251-259. Archives de la pensée critique.

GUATTARI, Félix. (2013c). Les nouveaux monde du capitalisme (sortir de l'impasse). In : *Qu'est-ce que l'écosophie ?* Paris: lignes/imec. p.355-362. Archives de la pensée critique.

GUATTARI, Félix. (2013d). Praxis Eco. In : *Qu'est-ce que l'écosophie ?* Paris: lignes/imec. p.551-563. Archives de la pensée critique.

HALL, Edward Twitchell. (1971). *La dimension cachée*. Paris: Seuil. Point.

HAN, Byung-Chul. (2015). *Dans la nuée : réflexions sur le numérique*. Paris: Acte Sud. Questions de société.

HAN, Byung-Chul. (2016). *Le parfum du temps : essai philosophique sur l'art de s'attarder sur les choses*. Belval: Circé.

HAN, Byung-Chul. (2017). *La société de transparence*. Paris: PUF / Humensis.

HALIMI, Serge. (1997). *Les nouveaux chiens de garde*. Paris: Liber-raisons d'agir.

HAROCHE, Claudine. (2004). Façons de voir, manière de regarder dans les sociétés démocratiques contemporaines. *Communications*. n°75. p.147-169.

HILLAIRE, Norbert. (2008). *L'expérience esthétique des lieux.* Paris: L'Harmattan. Ouverture philosophique.

HIRSCHHORN, Thomas. (2010). *Too Too – Much Much*. Deurle: Museum Dhondt-Dhaenens, DD/Mag n°10.

HIRT, Jean-Michel. (2002). Entrée : « Regard », In: DE MIJOLLA, Alain. *Dictionnaire international de la psychanalyse.* Paris : Calmann-Lévy.

HOYAUX, André-Frédéric. (2013). Matérialiser son monde à travers le corps. In: MONS, Alain. *La transition du perçu à l'ère des communications*. Bordeaux : PUB. p.73-89.

IBANEZ BUENO, Jacques. (2016). *Le corps commutatif : de la télévision à la téléphonie*. Chambéry: université Savoie Mont-Blanc Laboratoire LLSETI. Ecriture et représentation.

ICOM. (2007 et 2019). *Définition du musée* [en ligne]. Date de dernière mise à jour : 24/08/2007. [Consulté le 05/10/16 puis le 26/04/2019]. Disponible à l'adresse : http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/

INFERNO MAGAZINE. (2016). Hicham Berrada ou l'expérience de l'aveugle [en ligne], 19/02/2016. [Consulté le 02/03/2018], Disponible à l'adresse : https://inferno-magazine.com/2016/02/19/hicham-berrada-ou-lexperience-de-laveugle/

JOSEPH, Isaac. (1984). *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*. Paris: Librairie des méridiens, Klincksieck et cie. Sociologie des formes.

KABAKOV, Ilya. (1995). L'installation totale. In: *Ilya Kabakov Installations: 1983-1995.* Paris : Centre Georges Pompidou, 1995.p.26-28.

KAPLAN, Frédéric et NOVA, Nicolas. (2016). *La culture internet des mèmes*. Lausanne: presses polytechnique et universitaire romande. Big Now.

KAPROW, Allan. (1986). *Art which can't be art* [PDF en ligne]. [Consulté le 21/08/2017]. Disponible à l'adresse : http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf

KAPROW, Allan. (1996). *L'art et la vie confondus*. Paris: centre Georges Pompidou.

KHOURY, Maurice. (2005). D'un regard regardé. *Revue française de psychanalytique*. 2005/2. n°69. p.459-478.

KIHM, Christophe. (2015). L'exposition et son spectateur. *Art Press 2*. fev.-mars.-avril. 2015. n°36. p.81-85.

KOLGEN, Herman. (2010). *Inject* [en ligne]. Présentation de la performance. [Consulté le 12/12/18]. Disponible à l'adresse : http://kolgen.net/fr/performances/inject/

KRAJEWSKI, Pascal. (2015). Qu'appelle-t-on un médium ? *Appareil* [en ligne]. [consulté le 09/06/2018]. 01/02/2015. Disponible à l'adresse : https://journals.openedition. org/appareil/2152

LA LIBRE BELGIQUE. (2010). Le musée envahit par les canettes ! [en ligne]. 19/10/2010. [Consulté le 06/07/2017], disponible à l'adresse : http://www.lalibre.be/archive/le-musee-envahi-par-les-canettes-51b8c64be4b0de6db9be0448

LA TRIBUNE DE GENEVE. (2017). *Thomas Hirschhorn, l'excès sur mesure*. [En ligne] 18/11/2017, [Consulté le 03/01/2018]. Disponible à l'adresse : https://www.tdg.ch/culture/thomas-hirschhorn-exces-mesure/story/15369185

LABOURDETTE, Marie-Christine. (2015). *Les musées de France*, Paris: PUF. Que sais-je ? Tome n°4009.

LAHUERTA, Claire (ed). (2010) La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre. *Figures de l'art*. n°18. p.13-19.

LAHUERTA, Claire. (2011). La scénographie plasticienne en question : l'art du conditionnement. *Marges*. n°12. p.78-87.

LAHUERTA, Claire. (2013) (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie. *Le Portique* [en ligne]. n°30 Document 8. 01/07/2015. [Consulté le 10/02/2017]. Disponible à l'adresse: http://leportique.revues.org/2640

LETERRE, Thierry. (2008). L'Internet, espace public et enjeu de connaissance. *Cahiers sens public*. 2008/3. n°7-8. p.203-217.

LAGEIRA, Jacinto. (2010). Romain vrai et document fictionnel. *Vertigo*. 2010/2. n°38. p.48-54.

LAPLANTINE, François. (2005). *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris: Téraèdre. L'anthropologie au coin de la rue.

LASCAULT, Gilbert. (2008 [1978]). *Ecrits timides sur le visible*. Paris: Félin. Les marches du temps.

LASOWKI, Aliocha Wlad. (2012). Jacques Rancière, Art et politique. *Le monde Diplomatique* [en ligne]. 12/2012. [Consulté le 16/12/2018]. Disponible à l'adresse : https://www.monde-diplomatique.fr/2012/12/WALD_LASOWSKI/48491

LE DEUFF, Olivier. (2007) Monstres, légendes et hérauts : quelles pistes face à la tératogenèse documentaire ? *ArchiveSIC* [en ligne]. 20/12/07. [Consulté le 15/08/2017]. Disponible à l'adresse: https://halshs.archives-ouvertes.fr/sic_00200448/document

LE MAREC, Joëlle. (2007). Muséologie participative, évaluation, prise en compte des publics : la parole introuvable. In: EIDELMAN, Jacqueline, GOLDSTEIN, Bernadette et ROUSTAN Mélanie. *La place des publics : de l'usage des études et recherches par les musées.* Paris : La Documentation française. p.251-267. Musée-Mondes.

LEFEBVRE, Henri. (1992). *Eléments de rythmanalyse : introduction à la connaissance des rythmes.* Paris: Syllepse. Explorations et découvertes en terres humaines.

LEFEBVRE, Henri. (1967). Le droit à la ville. *L'homme et la société*. n°6. p.29-35.

LELEU-MERVIEL, Sylvie. (2002). De la navigation à la scénation : un grand pas vers une dramaturgie du numérique. *Les Cahiers du numérique*. 2002/3. Vol.3. p.97-120.

LEVY, Pierre. (1995). Fred Forest ou l'art de l'implication. In: *WebNetMusem* [en Ligne]. 01/1995. [Modifié le 19/02/2017]. [Consulté le 05/10/2017]. Disponible à l'adresse : http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/auteurs/levy_fr.htm

LEVY, Pierre. (1995b). *Qu'est ce que le virtuel ?* Paris: La découverte. Sciences et sociétés.

LEVY, Jacques et LUSSAULT, Michel. (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin.

LIBERATION. (2010). *Marina Abramović, aux larmes et cætera.* [En ligne]. 04/09/2010 [consulté le 16/03/2017], disponible à l'adresse : https://next.liberation.fr/arts/ 2010/09/04/marina-abramovic-aux-larmes-et-caetera_699003

LIPOVETSKY, Gilles. (1993 [1983]) *L'ère du vide.* Essais sur l'individualisme contemporain. Paris: Gallimard. Folio/essais.

LIPOVETSKY, Gilles et SERROY Jean. (2007). *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris: Seuil. La couleur des idées.

LIPPMAN, Walter. (2008 [1925]). *Le public fantôme*. Paris: Demopolis.

LOCHON, Pierre-Yves. (2012). Emmanuelle Bermes (Centre Pompidou) : « le nouveau centrepompidou.fr ouvre à tous un accès à l'incroyable richesse des contenus produits par le Centre ». *CLIC France* [en Ligne], 5/10/2012, modifié le 22/11/2014, [consulté le 06/07/2017]. Disponible à l'adresse :

http://www.club-innovation-culture.fr/emmanuelle-bermes-centre-pompidou-le-nouveau-centrepompidou-fr-ouvre-a-tous-un-acces-a-lincroyable-richesse-des-contenus-produit-par-le-centre/

MACE, Marielle. (2019). *Nos cabanes*. Lagrasse: Verdier.

MARION, Jean-Luc. (2015). *Ce que nous voyons, ce qui apparaît*. Bry-sur-Marne: INA éditions. Collège iconique.

MAUSS, Marcel. (1936). Les techniques du corps. *Journal de psychologie,* [en ligne] XXXII, 15 mars - 15 avril 1936. [Consulté le 09/10/2017]. Disponible libre de droit à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html

MC LUHAN, Marshall. (1968 [1964]). *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*. Paris: Seuil / Mame. Essais.

MC LUHAN, Marshall, PARKER, Harley et BARZUN Jacques. (2008). *Le musée non linéaire, exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*. Lyon : Aléas MERLEAU-PONTY, Maurice. (1964). *Le visible et l'invisible.* Suivi de *notes de travail*. Paris: Gallimard. Tel.

MELIN, Corinne. (2017). *Allan Kaprow, Yard 2017-1961*. Livret de l'exposition : Allan Kaprow - Yard du 20/04/17 au 23/04/2017. Bruxelles : Garage Cosmos

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1976 [1945]) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. Tel.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (2006 [1964]). *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard. Folio plus philosophie.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (2014 [1934]). *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophique*. Paris: Verdier. Poche.

MERLINI, Fabio. (2013). *Schizotopies : Essai sur l'espace de la mobilisation*. Paris: Cerf. Passages.

MERLINI, Fabio et PLAUD, Sabine. (2011). La télétechnologie à l'époque du web. *Sociétés*. 2011/4. n°114. p.141-153.

MICHAUD, Yves. (2010). Art et artiste aujourd'hui. *Télérama* [en ligne]. Contribution de Yves Michaud au colloque « la vie d'artiste ». 15/11/2010. [Consulté le 01/03/2018]. Mis à jour le 17/11/2010. Disponible à l'adresse : http://www.telerama.fr/scenes/art-et-artiste-aujourd-hui-par-yves-michaud,62518.php

MIEGE, Bernard. (2010). *L'espace public contemporain. Approche info-communicationnelle*. Grenoble: PUG. Communication, médias et société.

MIGUELGORRY, Camille. (2016). *Vers une ouverture de soi : la cabane, une pratique installative et processuelle in situ*. Mémoire en art : Université du Québec à Chicoutimi, 2016

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. (2016). *Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication 2016*. Paris : DEPS

MONS, Alain. (2000). La communication lumière de la ville. Un devenir Image des lieux. *MEI*. n°12-13. p.197-207.

MONS, Alain (ed). (2005). Glissement des images et appréhension des lieux. *MEI.* mars 2005. n°21. p.67-84.

MONS, Alain. (2006). *Paysages d'images. Essai sur les formes diffuses du contemporain*. Paris: l'Harmattan. Nouvelles études anthropologiques.

MONS, Alain. (2013). *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*. Paris: CNRS éditions.

MONS, Alain. (2013b). La force des fissures*. Sociétés.* 2013/2. n°120. p.91-104.

MONS, Alain. (2016). Des bulles atmosphériques trouées. Les installations comme vertiges et expériences affectologiques [en ligne]. In: REMY, Nicolas et TIXIER, Nicolas. *Ambiances tomorrow. Proceedings of 3rd Internationl Congress on Ambiances*. 09/2016. International Network Ambiances. University of Thessaly. Volos. Grèce. Vol 1. p.485-490. [Consulté le 06/06/2018]. disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01414213

MONS Alain. (2016b). Braconnage visuel et identité de la rue. La création dehors-dedans. In: GWIAZDZINSKI, Luc. *L'hybridation des mondes – Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*. Grenoble : Elya, p.193-209. L'innovation autrement.

MORDILLAT, Gérard. (2018). Le spectateur impatient. *Le monde diplomatique*, j07/2018, p.28.

MORSILLO Sandrine. (2014). Dans le white cube : le spectateur exposé aux risques de l'immersion. In: GUELTON, Bernard. *Les figures de l'immersion*. Rennes : PUR. p.141-157. Arts contemporains.

MOUJAN, Carola. (2013). Optique-Haptique, distraction et expérience spatiale. *Entrelacs* [en ligne]. 2013/10. [Consulté le 16/02/2018]. Disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org/entrelacs/522

MUMFORD, Lewis. (2015). *Art et technique. Six conférences inédites*. Paris: La Lenteur & La Roue.

NEVES MARQUES, Pedro. (2015). La curation sans concept. In: AIRAULT Damien et Commissaires d'Exposition Associés – association CEA. *Réalités du commissariat d'exposition*. Paris: Beaux arts de Paris, Centre national des arts plastiques. p.66-74.

NIETZSCHE, Friedrich. (2011 [1887]). *Le gai savoir* [PDF en ligne]. Les échos du maquis: édition électronique. [Consulté le 12/03/2019] disponible libre de droit à l'adresse : https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Le-gai-savoir-1887.pdf

O'DOHERTY, Brian. (2012). *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich : JRP|Ringer et Paris : Maison Rouge & Fondation Antoine de Galbert.

PARFAIT, Françoise. (2001). *Vidéo : un art contemporain*. Paris: Regard.

PIGNOT, Lisa. (2010). La ville créative : concept marketing ou utopie mobilisatrice. *L'Observatoire*. n°36. p.23-24.

PITOZZI, Enrico. (2010). Radiography of the matter. Herman Kolgen and the sound perception. *Digimag* [PDF en ligne]. 06/2010. n°55. [Consulté le 01/11/2018]. Disponible à l'adresse : http://www.digicult.it/wp-content/uploads/digimag 55.pdf

POPPER, Franck. (1990). Antécédents à Artifice. *Artifices 1, Art à l'ordinateur : invention, simulation* [en ligne]. 4-31 oct. 1990. [Consulté le 4/10/2017]. Disponible à l'adresse : http://www.ciren.org/artifice/artifices_1/popper.html

POUILLAUDE, Frédéric. (2004). Scène et contemporanéité. *Rue Descartes*, 2004/2. n°44. 2004/2. p.8-20.

POULOT, Dominique. (2005). *Musée et Muséologie*. Paris: La Découverte. Repère, n°433.

POULOT, Dominique. (2006). *Une histoire du patrimoine en occident, XVIIIe-XXIe siècle*. Paris: PUF. Le nœud Gordien.

PUTNAM, James (2002). *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson.

QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chysostome. (1815). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [en ligne] édition numérique : Wikisource [consulté le 09/10/2016], disponible à l'adresse: https://fr.wikisource.org/wiki/Consid%C3%A9rations_morales_sur_ la_destination_des_ouvrages_de_l%E2%80%99art

QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chysostome. (1989 [1796]). *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*. Paris : Macula. La littérature artistique.

RABANEL. (2016). *Spectateurs sidérés ou l'allégorie du goéland : étude de l'activité spectatrice*. Paris: L'Harmattan. Univers Théâtral.

RAMADE, Bénédicte. (Sd). KABAKOV Ilya (1933-) et Emilia (1945-)». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 20/11/2017. Disponible en ligne : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ilya-kabakov/ [accès par abonnement].

RANCIERE, Jacques. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

RANCIERE, Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

RANCIERE, Jacques (2008b). Ce que « medium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie. *Appareil* [en ligne]. 17/02/2008. [Consulté le 16/08/2018]. Disponible sur: http://appareil.revues.org/135

RANCIERE, Jacques. (2013). Les scènes de l'émancipation, entretien avec Jacques Rancière le 28 mars 2012. *Théâtre/Public*. 2013/2. n°208. p.8-15.

RANCIERE, Jacques. (2018). *La méthode de la scène*. *Entretien avec Adnen Jdey*. Paris: lignes.

RASSE, Paul. (2014). La médiation, de l'utopie à la transformation sociale. *Hermès*. 2014/3. n°70. p.46-49.

RASSE, Paul. (2017). *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*. Paris: CNRS éditions.

REBOUL, Stéphane. (2004). Exécution, actualisation : des rôles des publics dans l'activation des œuvres d'art. *Marges* [en ligne]. n°2. [Consulté le 05/09/2018]. Disponible à l'adresse: https://journals.openedition.org/marges/794

RENOUVIER, Charles. (2013 [1876]) *Uchronie, (L'utopie dans l'histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne, tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Cressé : PRNG éditions.

RODRIGUEZ, Véronique. (2002). L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre. *Sociologie et sociétés*. 2002/2. n°34. p.121-138.

ROSA, Hartmut. (2018). *Résonance.* Paris: La découverte.

ROSSET, Clément. (1984 [1976]). *Le réel et son double*. Paris: Gallimard. Folio/essais.

SALMON, Christian. (2008). *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: La découverte.

SANSOT, Pierre. (2015). Le paysage au regard du sociologue et de l'ethnologue. In: *Paysage de l'existence, essais*. Gollion : Infolio. p.59-75. Archigraphy Poche.

SANSOT, Pierre. (2015b). Couleurs et paysages. In: *Paysage de l'existence, essais*. Gollion : Infolio. p.111-120. Archigraphy Poche.

SASSEN, Saskia. (2006). Cities as frontier zones : Making informal politics [en ligne]. *« Thinking Worlds » : Deuxième biennale d'art contemporain de Moscou.* 17/11/2006. [Consulté le 07/09/2017]. Disponible à l'adresse : http://2nd.moscowbiennale.ru/en/sassen_report/

SCHAER, Roland. (2007 [1993]). *L'invention des musées*. Paris: Gallimard / Réunion des musées nationaux. Découvertes Gallimard.

SCHMICKL, Silke. (2005). *Les Museum Photographs de Thomas Struth : une mise en abyme*. Paris: Maison des sciences de l'homme.

SCHMITT, Céline. (2010). La scénographie, de l'espace au regard. *Figures de l'art*. n°18. p.199-208.

SCHMITT, Céline. (2011). Chapitre XII. Le regard en marche : la promenade rousseauiste ou le passage de la topographie à la scénographie. In: CAMUS, Audrey et BOUVET, Rachel. *Topographies romanesques* [en ligne]. Rennes : PUR [Consulté le 07/06/2017]. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/pur/38365

SEGAUD, Marion. (2008). *Anthropologie de l'espace : habiter, fonder, distribuer, transformer*. Paris: Armand Colin. U.

SIOUI DURAND, Guy. (1997). Les déterritorialisations de l'installation. In: BERUBE, Anne et COTTON, Anne. *L'installation. Pistes et territoires. L'installation au*

Québec 1975-1995. Vingt ans de pratique et de discours. Montréal : Centre des arts actuels Skol. p.55-72.

SLASH MAGAZINE. (2011). *Entretien-Thomas Hirschhorn* [en ligne]. 12/10/2011. [Consulté le 20/11/2016]. Disponible à l'adresse: https://slash-paris.com/en/articles/interview-thomas-hirschhorn

SLOTERDIJK, Peter. (2005). *Ecumes : Sphérologie plurielle. Sphères III*. Paris: Maren Sell.

SOMPAIRAC, Arnaud. (2016). *Scénographies d'exposition : six perspectives critiques*. Genève: Métis Presses. Vues d'ensemble essais.

SOUCHOT, Olivier. (2011). L'itinérance : une seconde vie pour les expositions. *La Lettre de L'OCIM*. n°133. p.32-36.

STIEGLER, Bernard. (2018). *Qu'appelle-t-on panser ? 1 : L'immense régression*. Paris: Les liens qui libèrent.

STORR, Robert. (1999). No Stage, No actors, But it's Theatre (and Art). *New York Times* [en ligne]. 28/11/1999. [Consulté le 15/11/2017]. Disponible à l'adresse: http://www.nytimes.com/1999/11/28/arts/art-architecture-no-stage-no-actors-but-it-s-theater-and-art.html

STORR, Robert. (1995). L'architecte du vide. In: *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*. Paris: Centre Georges Pompidou. p.13-16.

SUDOUEST. (2018). *Neneuil : le libraire est dans la rue*. Sud Ouest (rive gauche). 27/01/2018. p.12.

SURGERS, Anne. (2000). *Scénographies du théâtre occidental*. Paris: Nathan / HER. Lettres sup.

SZEEMANN, Harold et HERGOTT, Fabrice. (eds.) (1994). *Joseph Beuys.* Catalogue de l'exposition au centre national d'art et de culture Georges Pompidou 30 juin au 3 octobre 1994, Paris: Centre Pompidou. Classiques du XXe siècle.

TANIZAKI, Junichirô. (2011 [1978]). *Eloge de l'ombre*. Paris: Verdier.

TATE MODERN. (2016). *Hyundai Commission : Philippe Parreno : Anywhen* [en ligne]. Mis à jour 03/102016. [Consulté le 10/10/2016]. Disponible à l'adresse : http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/hyundai-commission/hyundai-commission-philippe-parreno-anywhen

TRAVAUX DE L'ASSOCIATION SANS CIBLE. (2004). *La représentation, 2*. Paris : Les éditions de l'amandier.

TRENTINI, Bruno. (2014). Pour une immersion non transparente. In: GUELTON, Bernard. *Les figures de l'immersion*. Rennes : PUR. p.25-38. Arts contemporains.

TRICLOT, Mathieu. (2014). Le mythe de l'immersion. *Projections* [en ligne]. 01/2014. n°35. [Consulté le 10/02/2017], disponible à l'adresse : https://www.passeurs dimages.fr/revue-projections-1144.html

UNION DES SCENOGRAPHES. *Scénographie : terminologie et nomenclatures*. (Page permanente du blog de l'UDS - 2008). [Consulté le 04/05/2017].

Disponible à l'adresse : http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/page-543010.html

VALERY, Paul. (1960 [1923]) Le problème des musées. In: *Œuvres*, *Tome 2*, *Pièce sur l'art.* Paris : Nrf. pp.1290-1293.

VALERY, Paul. (2016). *Mauvaises pensées*. Paris : Payot & Rivages. Petite Bibliothèque.

VENTURI, Riccardo. (2013). Ecran et projection dans l'art contemporain. *Perspectives* [en ligne]. 2013/1. 06/2013. Mis à jour le 30/12/14 [consulté 12/12/2015], disponible à l'adresse : https://journals.openedition.org/ perspective/2004

VERON, Eliséo. (1983). L'exposition comme média. *Histoire d'expo* [en ligne] Paris CCI Peuple et culture : Centre Georges Pompidou, p.41-44. [Consulté le 02/03/2017]. Disponible à l'adresse: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01484175/document

VIAL, Stéphane. (2013). *L'être et l'écran : comment le numérique change la perception*. Paris: PUF.

VIDAL, Geneviève. (2006). *Contribution à l'étude de l'interactivité : les usagers du multimédia de musée.* Pessac: PUB. Labyrinthes.

WAGNER, Richard. (1898). *L'art et la révolution.* [En ligne]. Édition électronique : Wikisource. [Consulté le 10/01/2018], disponible à l'adresse : https://fr.wikisource.org /wiki/L%E2%80%99Art_et _la_R%C3%A9volution

WEBER, Pascale. (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. Paris: L'Harmattan. Histoire et idées des Arts.

WINNICOTT, Donald Wood. (1975 [1971]). *Jeu et réalité*. Paris: Gallimard. Folio/essais

WINKIN, Yves. (2001 [1996]). *Anthropologie de la communication*. *De la théorie au terrain*. Paris: De Boek & Larcier / Seuil. Essais.

ZHONG, Estelle. (2015). Des formes cachées dans la matière. La bricologie de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon. *Techniques & Culture*. 2015/3. n°64. p.96-99.

Glossaire

À partir d'extraits, ce glossaire réunit différents concepts et notions qui ont été utilisés dans ce travail. Cela dans le but d'en délimiter les principaux aspects définitionnels. Les numéros font mention des pages dont les citations sont extraites.

Anthropo- scène

> « l'Anthropocène offre un cadre épistémologique et sensible permettant d'envisager une « anthropo-scène », c'est-à-dire la scène de l'installation humaine comme espace de représentation. Ainsi, en posant comme objet de représentation les atteintes que l'homme se porte à lui-même en détruisant son environnement, l'anthropo-scène fonctionne comme un espace catalyseur qui exacerbe les logiques d'expositions collectives. » 447

Bruit de l'installation

> « L'installation est porteuse de « bruit ». Un bruit qui affecte les modes de représentations médiatiques, qui interfère au niveau des flux, des temporalités et des contextes de représentation. Un bruit qui serait facteur de complexité dans la mesure où il terni la transparence du régime communicationnel médiatique contemporain. Il faut ainsi pouvoir comprendre que l'installation artistique nous enrobe de mondes contemporains du notre, nous en fait douter parce qu'elle incarne un dissensus qui contrevient nécessairement à l'organisation du réel, que cela soit sous le régime de la transparence ou d'un autre. C'est pourquoi elle produit du bruit, qui est somme toute une différence sur le réel lui-même, tel qu'il est intériorisé et vécu alors que nous sommes toujours dans un double rapport d'expérimentation de l'espace et d'exposition – de notre corps, de notre pratique, de l'objet... » 339

> « L'installation artistique est porteuse d'un « bruit » qui affecte le réel par la recomposition des dynamiques de regard à l'ère des médiatisations. » 413

Communication anthropologique du sensible

> « La communication anthropologique du sensible, c'est-à-dire la frange communicationnelle des phénomènes induits par la corporéité – projection mentale – et la corporalité – projection physique – de nos rapports avec autrui dans l'espace. » 330

> « [Elle désigne] les modes diffus et difficilement objectivables par lesquels prend forme la communication dans le cadre muséal et par extension, dans l'espace de l'installation. » 275

> « [Elle] s'appuie sur la microsociologie de l'interactionnisme pour faire émerger la dimension transversale des processus communicationnels que condense cette scène réunissant, au-delà du clivage acteur/spectateur, des formes d'engagement et d'agencements des corps dans l'espace, qui sont déterminés par les processus

communicationnels qui les irriguent au titre d'espace public et sphère d'expérimentation. » 299

« C'est dans l'habituel, c'est-à-dire dans ce qui est en deçà de ce qui fait événement, que la communication anthropologique du sensible tend à se réfléchir. » 302

Contemplation

« Dans la pratique de la contemplation esthétique, on retrouve le principe d'une appropriation sensible de l'œuvre d'art par et pour le sujet, mais simultanément, il apparait que ce processus d'appropriation subjective se trouve instantanément réverbéré sur la scène sociale de l'exposition au moyen d'une communication visuelle et sensible entre les corps spectatoriels. » 134

« La contemplation met en rapport notre présence avec l'espace au cours d'une relation qui implique le regard. Elle génère des sensations imbriquées à d'autres mais pour autant distinctes en fonction des regards […] Elle est la conséquence du couplage du regard à la scène spatiale vécue. » 425

« La contemplation esthétique se façonne dans le suspens immersif qu'infère la scénographie. C'est-à-dire que la contemplation prend essor dans le milieu scénographique des images, qu'elle n'adhère pas à son objet comme pourrait le laisser croire l'aveuglement médiatique, mais s'énonce ou se formule justement par écart, espacement, agencement, modalités relationnelles définies en termes de rapports spatiaux qui pointent in fine le partage du sensible qu'organise la représentation esthétique à partir de la distribution des positions qui en découlent. Ces modalités sont scénographiques. » 426

« L'installation renverse le lissage des images, reconfigure par là même le partage du sensible. Or cette opération n'est pas induite. Elle relève semble-t-il de la tension que génère la rencontre entre immersion et communication esthétique ou sociale, alors que nous nous trouvons physiquement et ou mentalement dans un milieu sensible vecteur de sensations, depuis lequel on peut faire l'expérience de voir ou de sentir autrement. En ce sens, l'installation donne naissance à de nouvelles zones de contemplation, c'est-à-dire à des espaces scénographiquement aménagés à travers lesquels la possibilité de la contemplation se voit réinsufflée. » 429

Immersion

« L'installation artistique est immersive : l'expérience spectatorielle y est conçue sur la base d'une expérience sensible du corps dans un espace scénographié. Dans ce cadre, l'immersion est le moment au cours duquel le spectateur se transforme en visiteur. » 264

« L'immersion est un processus, un état du sujet percevant, mais également un mythe, soit une figure de la contemporanéité qui agrège de nombreuses attentes et désirs. » 213

« Par leurs spatialités immersives, les installations confèrent une théâtralité à la scène vécue, une grandeur à « l'événement » du sensible. » 386

« La perte de repère dans laquelle peuvent nous plonger certains espaces d'installations est corrélative d'un processus d'immersion qui signale à parts égales l'immersion dans un espace et l'immersion du sujet en lui-même. La prégnance de la dimension proprioceptive de l'expérience immersive – symptôme de l'immersion du

sujet en lui-même – constitue alors l'expression d'une relation esthétique fondée sur l'expérience de l'espace. » 265

« Être en immersion c'est ne plus distinguer momentanément la représentation à laquelle on assiste : ne plus être capable de représentation parce que l'activité perceptive nous subjugue. » 265

« Dans [l'installation], cet espace synonyme d'une intériorité artistique volontairement exposée, le visiteur mobilise sa propre intériorité pour construire et donner sens à l'expérience. Il y a une réciprocité intéressante à pointer quant à la manière dont l'installation fait s'agencer des régimes d'intériorité et comment s'établit, dans cette communication interfaciale, une expérience esthétique fondée sur l'immersion. » 265

Installations – installation artistiques

« L'installation artistique sous-tend un processus d'installation, soit une mise en place, une disposition de choses en vue d'un usage. Elle est de l'ordre d'un manifeste spatio-temporel qui est en coïncidence avec la trame ou le contexte spatial et esthétique mais aussi social et politique qui pourvoit à son établissement. » 158

« Dans l'installation nous abordons les phénomènes depuis une localité dans laquelle tout devient objet d'expérimentation dans la mesure où l'installation est une construction spatiale plus ou moins étendue, plus ou moins diffuse, dans laquelle le particulier est un élément du tout – ce qui revient à dire que l'installation offre à faire sentir l'espace comme un médium révélateur des phénomènes et non l'inverse. Cette remarque vaut alors pour le corps lui-même. » 216-217

« Certains dispositifs spatiaux et scénographies uniques aux installations peuvent êtres envisagés comme des manières de redistribuer le visible, de partager selon des modalités insoupçonnées affects et percepts, mais surtout d'imposer des conditions à l'encontre des principes par lesquels s'ordonne l'expérience sociale et communicationnelle, sensible, existentielle. » 271

« Il apparait plus généralement que les installations doivent être justement traitées comme des médiums producteurs de certains régimes de visibilité qui, lorsqu'ils se trouvent expérimentés, visités, investis, peuvent devenir de nouveaux espaces de communications. Ces espaces et ces lieux, au regard de leur multiformité et des modes d'expérience qu'ils conditionnent, semblent pouvoir être caractérisés par le fait que le moment de leur expérimentation s'articulent toujours avec l'émergence de regards déshabitués et novateurs, d'états perceptifs pétris par l'empreinte des contextes scénographiques et des scènes sociales qui s'y condensent. » 333

« De manière prototypique, […] l'installation [est] une sorte de « méta-médium » fonctionnant à la fois comme milieu éclairant une poïétique singulière à chaque œuvre, et à la fois comme moyen en tant qu'espace-vecteur, espace-catalyseur de représentations. » 379

« En termes d'aménagement et de design des espaces publics, l'installation fait office d'archétype d'espace fabriqué par des régimes d'expériences scénographiques. » 437

« Si les substances sociales se visibilisent à travers l'espace, alors l'installation, non plus seulement artistique mais pouvant revêtir toutes sortes d'ambitions, devient un médium mais aussi un média permettant – scénographiquement – de voir et faire-voir des images et des objets, des pratiques et des pensées, bref, tout ce qui signale des existences agencées les unes par rapport aux autres dans un espace d'exposition contemporain diffus. » 449

Muséalité

« La communication muséale se combine à ce que nous appelons la « muséalité », c'est-à-dire un principe relationnel original qui mobilise l'agencement muséal d'après sa capacité à produire du sens pour l'homme en tout lieu. C'est notamment dans sa formation collective que ce principe relationnel est significatif et important : la forme muséale est une sphère qui agence le commun, la muséalité se place à l'interstice de l'homme et du monde. Cette fonction médiatrice définit le régime communicationnel de la muséalité. » 27

« La muséalité est fondation de la réalité par un processus d'appropriation spécifique de ses témoins, matériels ou non. Le musée n'est, au regard de cette définition, qu'une production collective qui néantise à dessein les particularismes affectifs qui s'instaurent spatialement dans la muséalité. » 52

« [Elle] est la mise en scène relationnelle que nous faisons des témoins du monde. Aujourd'hui, ce désir serait confondu dans l'expression des élans narcissiques de l'individu contemporain appareillé aux médias, plus que jamais façonné par l'image et fondamentalement soucieux de la sienne. » 53

Scénographie

« La scénographie incarne tout à la fois un rapport sophistiqué de médiation à l'espace et plus généralement ou simplement au monde, tout comme elle montre dans le même temps une propension du phénomène communicationnel à se produire et à s'incarner dans des agencements, comme si ce dernier prenait littéralement corps dans ces formes artificielles et intermédiaires. La scénographie est essentiellement l'expression d'une communication incarnée par l'espace, comme matérialisée. » 59

« L'ambivalence de la scénographie canalise dans le même mouvement les termes à priori antinomiques de contemplation et de prise de pouvoir. » 82

« On peut envisager la scénographie comme un processus d'immersion au sens où s'y dissolvent et se recomposent les oppositions et les positions : toutes les postures et les regards qu'agglomère la scénographie concordent vers une situation immersive globale dont la caractérisation excède le régime de spectatorialité sur lequel repose l'expérience muséale. » 82

« La scénographie n'est pas la description de la scène matérielle dans laquelle je suis placée, mais la mobilisation imaginaire de la ressource spatiale et des images qu'elle configure, en tant que lieu d'accueil de ma sensibilité. Elle se situe donc à l'intersection du réel et de l'image. Dans leur voisinage commun, elle fait dialoguer ces deux catégories de représentations en opérant leur interpénétration puis leur combinaison, convergeant vers un produit imaginaire résolument amarré à l'unité corporelle d'où il provient. » 88

« Le rôle de la scénographie est justement d'ouvrir un champ de potentialité quand à la manière dont l'œuvre se « continue » dans le mouvement administré de son exposition au sein des réseaux de la visibilité publique, au sein même de l'événement qui pourvoit à son établissement. » 388

Scénographies communicationnelles (des installations)

« La scénographie communicationnelle […] désigne l'inscription conditionnelle des processus communicationnels à même la scène spatiale sur laquelle se joue leur émergence et leur poursuite. [Elles] sont à rechercher non seulement dans la trame esthétique de l'œuvre, mais également dans l'instant qui est celui de la pratique spectatorielle. » 99

« [Elles] expriment comment toute appropriation singulière de l'espace, est nativement formulée dans un espace qui est mis en tension collectivement. À la lumière de ces flux communicationnels insondables, il faut s'atteler à percevoir que la scène de l'art s'agrège dans une communication qui s'appelle elle-même. Cela est vérifiable au niveau de la scène de l'exposition et des corps adjacents qui s'y situent, comme au niveau des déterritorialisations existentielles qui se jouent par l'interface – au monde – que constitue l'œuvre. Chacun de ces thèmes trament une communication non seulement primordiale, mais aussi scénographique, c'est-à-dire entremêlée de spatialités inappréciables, délocalisées et transitives. » 132

« Les scénographies communicationnelles des installations consistent à produire ce décalage envers la réalité communicationnelle et donc médiatique du monde contemporain. C'est donc à partir d'un processus de mise en abyme du réel [qu'elles] expérimentent le réel, rendant par là même possible pour le visiteur, son expérimentation. » 338-339

« Au niveau des scénographies communicationnelles, [c'est-à-dire] à la jonction de l'immersion et du regard, à la confluence de la scène sociale de la scène esthétique. » 423

« [Elles] nécessitent de penser ensemble l'œuvre avec sa scène, demandent de faire place à la relation d'immersion et de recouvrement qui les assemble activement dans le processus de médiatisation comme dans le moment de la médiation esthétique. Ainsi, en faisant se corréler regard et œuvre dans le processus de leurs médiations mutuelles, les scénographies communicationnelles permettent, semble-t-il, de penser la constitutivité de l'écart aux images dans le rapport contemplatif que nous entretenons à leur égard. Cet écart n'est jouable qu'en vertu du milieu scénographique et de sa densité. » 426

Résumé

Scénographies communicationnelles des installations : regard esthétique et immersion sociale.

Cette thèse explore l'espace communicationnel contemporain à partir de la forme installative. L'enjeu est d'envisager comment dans une société médiatisée où l'exposition est devenue la norme du visible, l'installation parvient à créer ou renégocier dans l'espace social des formes de visibilités. Ces reformulations sensibles proviennent du geste scénographique, tout à la fois processus de création et de représentation, à travers lequel peuvent être circonscrites des « scénographies communicationnelles ». L'installation artistique est l'espace archétypal servant à entreprendre cette réflexion. À partir d'un corpus d'installations artistiques contemporaines, nous analysons les processus par lesquels l'installation conduit à une expérience hétérogène de l'espace tendant favoriser l'immersion du visiteur et le renversement des cadres qui servent à intelligibiliser le réel. Ces processus font de l'installation un espace permettant d'expérimenter le sensible à l'aune d'agencements spatiaux qui en redéfinissent le partage. L'installation peut être conçue comme une forme scénographique constitutive de pratiques et de processus communicationnels tendant s'intercaler entre l'expérience esthétique et l'expérimentation sociale de l'espace. La « communication anthropologique du sensible » favorisée par des dispositifs artistiques de toutes sortes, permet justement d'illustrer comment l'installation, devenue une scène sociale, transforme tout à la fois notre perception et nos modes d'êtres communicationnels. Pour saisir et mettre en perspective ces enjeux à cheval entre les disciplines de la communication et de l'esthétique, cette réflexion prend comme point d'appui l'espace muséal. Le musée, espace scénographié et régime d'exposition matérialisé, permet d'observer comment le paradigme communicationnel intervient dans les pratiques culturelles à travers le rôle que joue l'espace, alors conçu comme une « scène ». L'installation d'abord envisagée dans le milieu typique de l'hétérotopie muséale, sera observée au fil de ses déterritorialisations dans l'espace social, mais aussi à travers des processus circulaires et réflexifs qu'elle provoque sur notre regard. Il s'agit finalement de se demander comment l'installation non plus seulement artistique peut faire lieu de support ou de modèle pour analyser l'espace communicationnel contemporain et plus loin, une hypothétique « société de l'installation ».

Mots clés : Scénographie, installation artistique, musée, immersion, communication du sensible, exposition, hétérotopie, subjectivité, corps, espace.

Abstract

Communicationals scenographys of the installations: aesthetic gaze and social immersion.

This thesis explores the contemporary communicational space on the basis of the installation form. The challenge is to consider how installation manages to create or renegotiate forms of visibilities in a media-orientated society in which exhibitions have become the norm of what is visible. These sensitive reformulations result from the scenography movement, defined as a process of creation and representation through which "communicational scenography" may be contained. The artistic installation is the archetypal space that will be used to undertake this reflection. Using a corpus of contemporary art installations, we will analyse the processes by which installation leads to a heterogeneous experience of space, which typically favours the immersion of the visitor and the reversal of frameworks which serve to make the real world intelligible. These processes make installation a space which allows for experimentation with the sensory experience in relation to spatial layouts which redefine its division. Installation may be appreciated as a form of scenography constituting of communicational processes and practices which tend to insert themselves in between the aesthetic experience and the social experiment of space. The "anthropological communication of the sensible", promoted by all sorts of artistic devices, illustrates precisely the way in which installation, as a social stage, transforms both our perception and methods of communication. To grasp and put into perspective these issues, which criss-cross between the disciplines of communication and aesthetic, this reflection will focus upon space specifically within the museum. The museum, acting as both a set designed space and a stage of materialised exhibition, makes it possible to observe how the communicational paradigm intervenes in cultural practices through the role played by space, here defined as a "scene". Initially considered in the typical environment of museum heterotopia, installation will be observed over the course of its derritorialisation in social space, but also through circular and reflexive processes that it may have on our perspective. In the end, it is a question of whether installation, a not only an artistic practice, can act as a medium or a template to analyse the contemporary communicational space and, further still, as a hypothetical "society of installation".

Keywords : Scenography, art installation, museum, immersion, sensitive communication, exhibition, heterotopia, subjectivity, body, space.